

**Um quintal novo para as galinhas do poeta –  
Ensaio sobre Mário Cesariny**

**Vasco de Carvalho Figueiredo Macedo**

**Dissertação  
de Mestrado em Estudos Portugueses**

**9 de Agosto de 2017**

Índice:

**Introdução** – p 3

### **Primeiro Capítulo**

A Fuga de Moscarda – p 4

Prolongamentos – p 25

### **Segundo Capítulo**

As estruturas de sentido, A especificidade da Arte e as Heteronímias

I) As estruturas de sentido – p 33

II) A especificidade da Arte – p 41

III) Heteronímias – p 50

IV) Prolongamentos

A) As estruturas de sentido – p 52

B) A especificidade da Arte – p 60

C) Heteronímias – p 65

### **Terceiro Capítulo**

O poemodrama – p69

O Simbolismo e problema do drama estático – p73

Prolongamentos – p80

### **Quarto Capítulo**

Notas sobre *Manual de Prestidigitação* – p 91

Síntese – p 127

### **Bibliografia**

## Introdução

É objetivo desta dissertação estudar os problemas que a obra de Cesariny coloca. Para isso, tentou-se compreender aquilo que a sua diversidade potencia e encontrar um aparelho conceptual que consiga estudá-la. A análise debruçou-se sobre quatro livros inseridos em três capítulos para depois partir para uma problematização de alguns elementos da obra que se julgaram demonstrativos dos argumentos elencados ao longo dos três primeiros capítulos. No primeiro capítulo, abordou-se *Um, Ninguém e Cem Mil* de Luigi Pirandello, para tentar examinar a dicotomia entre as estruturas de sentido e o desconhecido, com as suas consequências para o relacionamento intersubjetivo e, conseqüentemente, para a tentativa de devir-outro. No segundo capítulo, analisou-se *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia* de José Gil, tentando numa primeira parte aprofundar a análise das estruturas de sentido, bem como entender a forma como se articulam com o fenómeno da Arte. Finalmente, ainda neste capítulo, estudou-se a relação que a heteronímia tem com a obra de Arte. No terceiro capítulo, partiu-se para uma leitura de *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* de José Augusto Seabra e *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste* de Teresa Rita Lopes. Enquanto se procurou com o primeiro livro problematizar o sistema complexo que constitui a obra de Fernando Pessoa com o recurso à heteronímia, no segundo estudou-se a particularidade do pensamento simbolista sobre Arte e a forma como lança desafios à obra pessoana e de que forma a heteronímia lhes responde. Ao longo destes três capítulos foi-se cosendo um determinado caudal de problemas, a relação entre estes problemas e a obra de Cesariny encontra-se expressa no final dos mesmos nos segmentos denominados de *Prolongamentos*. No quarto e último capítulo tenta-se demonstrar a pertinência dos argumentos apresentados nos *Prolongamentos* a propósito da obra de Cesariny recorrendo a uma análise de alguns textos de *Manual de Prestidigitação*.

## **Primeiro capítulo**

### **A fuga de Moscarda**

Muito antes de sabermos quem fala em *Um, Ninguém e Cem Mil* ou, melhor dizendo, de nos ser sugerido quem fala, deparamo-nos com a conjugação na primeira pessoa. Quando o discurso começa com esta radicação na primeira pessoa há como que um início de um rascunho em curso, contornos da figura de quem fala, que vamos projetando sobre o discurso. Consideramos, com atrevimento ou por segurança, poder aumentar a adequação do esboço ao interlocutor com a confiança nos nossos dotes de interpretação.

É-nos sugerido depois que quem conjuga a primeira pessoa é um tal de Moscarda, para depois nos ser sugerido que se trata de Gengé ou posteriores designações tais como Vitangelo ou *o usurário*. Mas até ao momento em que nos é sugerido que quem fala é Moscarda, julgávamos que quem narraria seria o próprio autor, Pirandello, por atribuição sumária e acostumada. Se um texto é assinado por Pirandello e as primeiras palavras indiciam um discurso na primeira pessoa, então ‘naturalmente’ assumimos que é o autor quem está a falar.

Saber quem fala é um problema que surge recorrentemente neste texto, porque quem fala sofre de sucessivas declinações, mas, perante todas as diferentes projeções que atribuímos a este discurso na primeira pessoa, parece-nos estranhamente que quem fala é sempre o mesmo, não obstante os diferentes disfarces com que nos aparece. Esta congruência é então infra-nominal, no sentido em que subjaz aos diferentes nomes que lhe vão ser atribuídos ao longo do texto, conquanto não saibamos o porquê de atribuímos esta congruência a um orador que prima pelos seus diferentes nomes, atribuídos por outros ou auto-atribuídos, como se houvesse uma resistência a uma admissão particular. Cremos que existe uma linha contínua entre os diferentes personagens que surgem ao longo do texto sempre conjugando o mesmo ‘eu’ e recusamo-nos a admitir que esses personagens são personagens substancialmente diferentes.

Colocando o problema de uma forma talvez mais adequada, mesmo que chamemos sempre Moscarda a quem fala, há algo que reduz as suas diferentes falas a

uma mesma pessoa, como se Moscarda que fala no início do texto seja o mesmo que fala a meio do texto e seja também ele o mesmo que termina o texto. À pluralidade da diferença, à possibilidade da interrupção e do surgimento de diferentes personagens dentro daquele que fala, contrapõe-se uma outra força dentro de nós que se levanta, uma força que nos sugere antes de mais que é sempre o mesmo eu que fala.

Ora, se todos estes nomes são pseudónimos de Pirandello, se é Pirandello que afinal resume todas estas personagens como alteridades suas, conferindo portanto essa linearidade e fonte comum, não é possível saber. Se o quiséssemos saber, teríamos necessariamente de recorrer a outro texto, tentar encontrar a sua biografia, procurar semelhanças entre a biografia e a narrativa do romance. No entanto, mesmo que houvesse uma congruência de facto entre a narrativa e a biografia, seria possível inferir que é Pirandello que nos fala quando um ‘eu’ é conjugado no romance? Recordar-nos-íamos da definição de Nietzsche em *o Nascimento da Tragédia*<sup>1</sup> de poesia lírica quando a opõe à poesia épica: a poesia lírica é um texto escrito por um sujeito ancorado na sua experiência subjetiva e singular que parte dela para ascender à universalidade. Porque a poesia lírica consegue esmagar a individualidade para atingir um enigma mais profundo da existência.

A capacidade de atingir esta camada mais profunda da existência não dependeria portanto de ser Pirandello ou Moscarda ou qualquer outro a falar, mas sim como qualquer outro – independentemente de ser Moscarda ou Pirandello - usa a sua individualidade para poder deixar o texto – com ou sem o seu autor - atingir a universalidade. E, talvez assim, se compreenda o lado trágico deste e doutros textos, porque, se é possível que o texto alcance a universalidade e fuja aos ditames da individualidade, parece que o homem que o escreveu vê-o fugir-lhe entre as mãos sem o poder agarrar e ascender com ele, sem atingir para lá si essa mesma quebra da individualidade. Se só o escrever o texto bastasse, porque não bastaria a este Moscarda escrevê-lo para se tornar outro? Porque teria ele de passar todas as provações e violência de que é alvo ao longo da narrativa? E se só a escrita do texto bastasse, porque não bastaria a este Pirandello intitular um livro ‘Um, Ninguém e Cem Mil’ e dá-lo a um editor para verdadeiramente se tornar Um, Ninguém e Cem Mil? Contemporâneo de Rimbaud, Pirandello parece retratar o fim trágico das expectativas de evasão do eu

---

<sup>1</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *A origem da tragédia*, trans. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 2014, 60-64

através da escrita. Talvez se torne outro na medida em que o tempo passa e o seu corpo degenera, mas parece bem claro que só a escrita não basta para que essa evasão seja possível.

Haveria porventura o mito onírico por detrás da criação de Zaratustra<sup>2</sup> ou Gabiru<sup>3</sup>, personagens míticas cuja criação nos parece explicada pela vontade dos seus ‘criadores’ em ascender à tal universalidade para se verem livres de si. E talvez, quem sabe, lhes tenha sido possível, a eles ou ainda a outros, essa evasão, mas a pergunta que impera é se Moscarda potencia a evasão de Pirandello. Seria necessário para isso que o próprio Moscarda se conseguisse evadir de si – e talvez esta necessidade seja aplicável a Zaratustra ou Gabiru. Como iremos ver, para Moscarda se evadir de si, seria necessário primeiro evadir-se dos outros, mas para isso seria também necessário para ele evadir-se de nós. A cada momento em que o identificamos como Moscarda estamos a provar a impossibilidade da sua fuga, porque o estamos a reduzir a uma unidade, a produzir uma síntese ou uma concreção.

Mas imaginemos porventura que Moscarda foge para uma montanha e que lá fica em isolamento e que é a história do seu isolamento que lemos. Parece-me que até aí a diacronia dos seus passos o restringe, porque toda a narrativa é uma forma de organização do caos, de produção de sentido. Enquanto exista uma narrativa sobre alguém, é impossível que esse alguém se evada, porque estamos sempre a reduzir a narrativa a esse denominador comum – esse alguém – e a aprimorar o esboço que temos dele (a menos que a narrativa consiga ser enigmática a um ponto tal em que os sentidos da narrativa se evadam e com ela a sua personagem). O ‘eu’ do texto poderia assim ser uma figura temível ou enigmática, ser como um símbolo de intensidade inesgotável sempre pronto a fugir-nos de entre as mãos de cada vez que o tentássemos agarrar. Mas seria um acto de desonestidade da minha parte considerar que é assim que ele se me apresenta, quando os enigmas me parecem secundarizados perante uma trama principal que julgo conseguir identificar.

Assim, haveria duas hipóteses, a primeira das quais seria referirmo-nos a quem fala na narrativa como ‘aquele que fala’ e a segunda seria referirmo-nos a ele como Moscarda. Se a primeira hipótese sugeriria que há alguém que fala e que não se conhece

---

<sup>2</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Assim Falava Zaratustra*, trans. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 2015

<sup>3</sup> Raúl Brandão, *Os Pobres*. Porto: Anagrama, 1984

quem é esse que fala, pressupõe ainda assim que é um que fala. Talvez o triunfo da tentativa de evasão de que nos fala o texto seria referir-mo-nos antes a quem toma a palavra como ‘aquele que fala agora’, sugerindo assim que ‘aquele que fala agora’ pode não ser o que fala no momento seguinte, deixando por conseguinte em aberto a hipótese de serem vários a tomar a palavra. Assumir que esse ou esses que falam são Moscarda é uma tomada de posição interpretativa, porque é reduzir esse ou esses que falam a uma mesma propriedade comum.

Como tentarei demonstrar, a procura de evasão é gorada e daí a minha opção por retratar aquele que fala por um dos nomes que assume – Moscarda –. É justamente este o lado trágico – no seu sentido mais leigo – que está em causa. Adicionalmente, ao assumir que quem fala é Moscarda, acabo por me colocar do mesmo lado que as restantes personagens desta narrativa, porque consecutivamente reduzo Moscarda a Moscarda. Esta não é uma afirmação que todas as aspirações de evasão são goradas ou que todas as personagens são congruentes, no sentido em que são unidades mais ou menos rígidas pouco dadas ao disfarce ou à pluralidade. Mas apenas que no caso de Moscarda me parece a opção metodológica mais adequada – e talvez se torne mais claro porquê com o decorrer deste primeiro capítulo.

( \* \* \*)

Tudo começa com a focagem de um elemento aparentemente conhecido, o nariz. Quando Moscarda o olha, este parece-lhe igual a sempre, mas a sugestão por parte de outro que o nariz possa descair para um dos lados muda a própria experiência retiniana da personagem. Há um conteúdo extra à experiência retiniana que muda a própria experiência retiniana, porque a visão que tem sobre o nariz passa a ser diferente. À sensação de que se tratava de um nariz equilibrado é sobreposta a denúncia que talvez o nariz penda para um dos lados. Há, por isso, algo não visível, como é aparentemente o discurso – ignorando que o próprio discurso tem a possibilidade de suscitar ou sugerir imagens internas quando com ele contactamos –, que tem a possibilidade de modificar algo que é visível, neste caso, o nariz. Contudo, o nariz não nos é um elemento estranho nem desprezível. Narciso contempla-se no reflexo da água e é os seus contornos que admira. Dizer-se a Narciso que aquilo que ele preza tem uma configuração diferente da

que ele julga é suscitar a possibilidade de Narciso não se poder amar a si próprio, de Narciso já não se poder contemplar como antes o fazia.

A seguir ao nariz segue-se a revelação, mais uma vez mediada pelo discurso de um outro, que também as suas sobrancelhas não tem a forma que julgara e isso aflige Moscarda. Mas será que o problema de Moscarda é semelhante ao de Narciso? Em parte poderá ser, porque, como iremos ver, o seu espelho são os outros, mas, no caso de Moscarda, há outro tipo de medo ou de horror. Ele teme que algo que tinha como detentor de uma determinada configuração se revele como contendo uma configuração distinta. A dimensão deste medo ou horror é explicada por ele surgir na esfera íntima da casa, no suposto espaço de conforto onde o alerta está aparentemente desligado, onde somos pouco mirados ou apenas mirados por quem confiamos. Nesse espaço íntimo surge uma crispação, um desconhecido, uma pistola direcionada à nossa segurança de poder levar a vida com uma certa ligeireza e certeza sobre o chão que pisamos. Mais assustado por ter este intruso a dormir debaixo do mesmo teto do que propriamente sobre o impacto que este elemento pode ter na sua beleza ‘física’, há como que um ponto de rutura do ponto de vista ou pelo menos um momento em que o ponto de vista é posto em causa ou, ainda, um momento em que o ponto de vista surge como tal, como fixação de um elemento externo a partir de um ponto que, por partir de um ponto, providencia necessariamente uma visão sintética<sup>4</sup> da realidade.

Levado pelo rastilho destas duas surpresas, Moscarda caminha consecutivamente na procura de outros elementos já anteriormente fixados, já anteriormente declarados como tendo determinados predicados, mas que possam na verdade ser percebidos como distintos. Moscarda aparece-nos como uma espécie de anti-Manfredo: se o último procura o esquecimento e através do esquecimento uma certa paz de espírito, Moscarda parte da sua posição de tranquilidade, banqueiro abastado vivendo com relativa folga financeira, para uma posição de inquietude, uma posição de recusa do esquecimento. O esquecimento é uma hipótese que providenciaria uma continuidade ao ponto de vista, porque permitiria esquecer as configurações passadas ou os momentos em que surge a tal rutura do ponto de vista, bem como os momentos em que o ponto de vista é posto em causa ou em que o próprio ponto de vista aparece enquanto ponto de vista – ou seja, enquanto questionável.

---

<sup>4</sup> Como iremos ver posteriormente, por visão sintética designa-se uma visão produtora de uma síntese do objeto visto.



É certo que a indagação é total, porque tudo poderá levar a alguma imobilidade, e o próprio Moscarda procura essa situação durante a narrativa, descobrindo-se no final que este texto é redigido posteriormente ao jeito de umas memórias. Toda a redação do texto é como que um monólogo imóvel, o retrato de uma introspeção que por vezes se duplica, quando na descrição da narrativa o próprio Moscarda se encontra a refletir. E, se por vezes esta introspeção parece associada a um ócio, ao bel-prazer de quem pode fazê-la, fruto da sua situação socioeconómica, ela nunca deixa de ser amarga, reveladora da solidão, reveladora do medo do desconhecido.

Existem duas linhas distintas de consequências da revelação de que existem experiências sensíveis presentes que contrariam fixações passadas. Por um lado, o medo da solidão de não podermos partilhar com outro a descoberta que fizemos, porque o outro se recusa a ingressar na nossa aventura – esta solidão só é esporadicamente quebrada pela relação erótica com Anna Rosa. Por outro, o medo do desconhecido, de podermos ser rapidamente surpreendidos e sermos colhidos pelo inesperado. Contudo, enquanto na segunda linha de consequências podemos dizer que elas aparecem como estáveis e inalteradas durante o texto, no que toca à primeira há uma mudança. Num primeiro momento, Moscarda procurava a solidão longe de sua mulher, de seus empregados ou dos habitantes de Richieri. Depois, quando pensa no seu próprio suicídio, Moscarda recorda-nos Lucien das *Illusions Perdues*<sup>5</sup> de Balzac - ambos preocupados com como apareceria o seu corpo morto perante os outros. Mas enquanto Lucien parece-o fazer como culminar do seu narcisismo, porque está mais preocupado com o aspeto do seu corpo quando morrer do que com o facto de morrer, Moscarda recebe a cutilada fatal sobre as suas aspirações: não só não pode comunicar com os outros, como os outros não o podem conhecer, como ele próprio só existe nos outros, lição que ele apreende quando se apercebe que só os outros poderiam ver o seu corpo morto se se suicidasse.

Mas Moscarda continua a sua apneia - digo apneia porque esses movimentos surgem como mergulhos temporários, que duram enquanto é possível sustentar a falta de oxigénio, a falta de considerações passadas garantindo-nos a estabilidade e a acalmia. Há uma vontade de encontrar a profundidade, mas nessa profundidade subjaz o caos, o desregramento, a perda da individualidade e possivelmente a letargia. Assim, Moscarda vai dando pequenos mergulhos, aguentando os momentos de sufoco para depois, por

---

<sup>5</sup> Honoré Balzac, *Illusions Perdues*, Le Livre de Poche, 2006

vezes, até esquecer certas considerações que retira dos seus mergulhos. A sua aspiração é, tal como o próprio o diz, ver-se ou conhecer-se como um outro, um outro não por ele conhecido, um outro não figura ou personagem do seu quotidiano, mas simplesmente um observador que, não sendo ele, o circunda de forma a poder vê-lo. Assim sendo, é também verdade que ele depois se retira desta posição de puro desinteresse de si, ao ser movido por questões como o orgulho de não querer ser mais o usurário ou de se ver traído pela sua mulher – revelação feita por Anna Rosa que lhe provoca horror e a sensação de estar nu e exposto ao escárnio.

Moscarda é sempre um personagem dividido. Ele sabe que os outros não o podem conhecer tal como ele é, mas por incongruência ou solidão ele tenta agir sobre os outros, planejar golpes que lhes revele quem ele é. Se Moscarda toma conhecimento de que não conhece os outros, mas apenas a imagem que conhece dos outros, torna-se de alguma forma incongruente que ele tente moldar os outros à imagem do que ele gostaria que eles fossem, porque isso revela a aspiração do próprio Moscarda em criar uma imagem higienizada dos outros, uma estilização do seu comportamento ideal, resumindo, uma fixação transtemporal do que eles seriam. Aqui Moscarda adquire alguma proximidade do anarquista do final do século XIX, interessado em atingir através de atos espalhafatosos e incendiários o cerne do poder, das instituições, julgando que bastaria fazê-las ruir e semear o caos para que os que o rodeiam aprendessem a viver com o caos. Em vez disso, os que o rodeiam voltam a deixar as feridas coagular.

À destruição em público da sua personalidade, por via da execução de atos contrários às expectativas que os outros têm dele, Moscarda não consegue fazer com que os outros rejeitem as condições da personalidade ou da ‘identidade singular’, como por exemplo que cada um de nós tem um nome e uma certa definição. Pelo contrário, ao tentar destruir publicamente a sua personalidade, a identidade de Moscarda é reforçada, porque surgem outras categorias, como a loucura, a explicar os atos que não são conformes à ideia que é tida de Moscarda. Quando Moscarda actua consoante as expectativas que os outros têm sobre si, é-lhe atribuída a manutenção do rótulo de Moscarda, quando Moscarda contraria essas mesmas expectativas, justificam-se tais atos por loucura temporária ou terminal.

Existe, portanto, uma concreção das diferentes ações de Moscarda. Certas são consideradas como autorais, no sentido em que a responsabilidade é atribuída ao próprio Moscarda, outras são consideradas como derivadas da loucura. É assim, aparentemente,

que os outros julgam os atos de quem está disposto a mergulhar em apneia e aceitar algumas considerações daí retiradas para a sua vida prática. Mas o próprio Moscarda aceita, por vezes, esta designação. Desde o início que assume estar em vias de se tornar louco, por causa do desregramento provocado pelas suas introspeções. Talvez seja esse um dos elementos aparentemente assustadores desta narrativa, porque estamos habituados a que a loucura nos seja apresentada ou em consequência de um acto trágico ou por deficiência genética, mas também porque associamos a loucura a algo contrário à categoria do ‘racional’, um lugar onde é impossível discursar. Contudo, é-nos apresentada a possibilidade de ascender à loucura por uma via ‘racional’, isto é, fazendo dela um objetivo e procurando-a conscientemente, com total eloquência e transparência. Assim, é-nos colocado o desafio: como pode alguém estar louco e simultaneamente produzir um discurso de uma enorme eloquência? E, sobretudo, como é possível sentir que compreendemos essa loucura quando a vemos temida por todos os que rodeiam Moscarda?

( \* \* \*)

Relembremo-nos porventura de quando Moscarda julgou que o seu amigo estaria a olhar para o seu nariz e lhe responde que este tem uma cova no queixo. Apesar de o seu amigo não lhe dizer absolutamente nada, Moscarda julga que ele está a olhá-lo por causa do nariz – tema central das suas preocupações desde a revelação feita pela mulher. Daqui surgem dois problemas, um primeiro que impossibilita a defesa empirista de que a realidade aparece sem mediação, porque à experiência retiniana, que Moscarda estaria a receber da inclinação do seu amigo, é atribuída uma conotação derivada de um conteúdo anteriormente adquirido através da denúncia de sua mulher de que ele teria o nariz ligeiramente inclinado para a direita. Mas também um segundo problema que é bastante mais pertinente para a possibilidade da evasão de si que Moscarda tenta orquestrar, o de que o seu amigo é visto como alguém que, não só está necessariamente interessado em Moscarda, como está interessado naquilo que interessa a Moscarda, quando, na verdade, o seu amigo poderia estar ocupado com múltiplos outros pensamentos enquanto se inclinava diante dele. Tal como em outras passagens, as personagens surgem sempre como figurantes de um dilema essencial, de um centro

gravitacional que as atrai para a narrativa, onde todas as suas disposições são disposições perante Moscarda e para Moscarda.

Se com as descrições dos elementos silenciosos ou dos elementos falantes secundarizados do livro parece haver uma manutenção da pressão exercida por esse centro gravitacional, há outros em que o centro gravitacional tem visões de vertigem em que precisa de algo a que se agarrar. Agora, procura no outro, já não o outro para lá até da corrosão da imagem sintética que se tem de um outro, mas um outro que consiga corroborar rapidamente a visão que o centro gravitacional teve, um outro que consiga garantir uma paz que extenue a ânsia de solidão, solidão essa provocada pela possibilidade da mundividência não ser partilhada. Ora, se Moscarda só existe para os outros e se a sua mundividência não é partilhada, se Moscarda constrói imagens suas dos outros que são ilusórias porque sintéticas, então o terreno em que ele se coloca é um terreno do nada. Este terreno do nada é tido como o lugar mais próximo de uma prisão por ser um não-lugar não partilhado e não conhecido, ao invés de ser entendido como um lugar de pura plasticidade onde o eu se poderia reinventar sem ter consequências nenhuma para o outro ou para si.

Assim, talvez para fugir a esse lugar, a esse terreno do nada, Moscarda reorganiza a narrativa de maneira a que o seu interesse pelo seu nariz seja considerado importante ao ponto de o amigo estar interessado nele antes sequer de Moscarda falar no assunto. Talvez pelos mesmos motivos, interpreta o caminho que este vai fazer para casa à luz desse problema, bem como prevê, mais uma vez com uma certeza estranha, o que o amigo fará depois de o ver, tanto em casa como que tipo de conversas terá com os seus amigos, chegando à ingenuidade de pensar que iria provocar um cataclismo existencial nos seus conterrâneos à medida que o problema passasse de boca em boca. Mas ainda aqui Moscarda considera-se o centro gravitacional fundamental, porque são as suas preocupações que reorganizam a narrativa e têm potencialidades de mudar o futuro dos modos de viver em Richieri. Todo este encadeamento acaba com a certeza de que nas semanas seguintes todos os movimentos que Moscarda observasse estariam intimamente ligados ao problema que o próprio Moscarda suscitara perto do seu amigo – o de ele ter uma cova no queixo<sup>6</sup> - e talvez também aqui seja ressuscitada a ideia que basta atacar um elemento da ordem para que o caos consiga surgir.

---

<sup>6</sup> E as consequentes consequências que essa revelação pode ter tal como foram anteriormente descritas neste ensaio

Na secção *Como eu queria estar só*, Moscarda revela a sua aspiração de estar só, sendo que estar só é também estar sem si próprio, ou, ‘com um estranho à minha volta’, porque só desse modo poderia alguém estar verdadeiramente só. Na impossibilidade de se desaparecer, estar em solidão seria ser esse estranho que está necessariamente perto de si, mas como um espectador que não conhece ou que não conheceu quem está em si e que estranha como que por uma primeira vez ‘esse’ que está em si. Estar assim, não em si, mas ao lado de si, proporcionaria que se anulasse a vontade, o sentimento, mas também que se ficasse ‘suspenso e perdido(s) numa incerteza angustiante’, acabando toda a afirmação de si próprio bem como a intimidade da consciência.

Quando aquele que está fora de si olha para o que ficou em si descobre o medo, o medo de não conhecer afinal o espaço do em si, medo esse da mesma família do que havíamos relatado anteriormente quando abordámos o caso em que Moscarda descobre que não conhece o seu nariz. É o medo de quem descobre que algo que julgava conhecido e que habitava na intimidade da nossa casa é afinal um desconhecido, mas agora este medo transfigura-se para ser o medo de nem a casa se conhecer, como se desconhecesse o local onde afinal tudo aparece. E mesmo quando Moscarda nos revela a intimidade dos seus pensamentos, quando o esboço que delineamos de quem fala parece cada vez mais adequado e acertado, Moscarda ataca, denunciando a estranha associação que os outros fazem entre as suas ideias e a sua frente, como se a sua frente estivesse ligada às suas ideias, facilitando a sua interpretação. Como se, ao observarmos a sua frente, existisse na verdade um diverso e submerso continente de fixações que são projectadas sobre a experiência sensível de o ver e que lhe dão outro sentido, outro entendimento. Ao convergir os pensamentos que temos sobre Moscarda na imagem da sua cara, de alguma forma operamos uma síntese desses mesmos pensamentos.

Afinal quantas vezes, quando questionados sobre alguém ou sobre o que alguém defendia, nos vem uma repentina imagem dessa pessoa, uma imagem do seu olhar, onde julgamos estar dito tudo o que essa pessoa realmente pensa? Mas o que é esse olhar senão uma redução da diversidade dos pensamentos da pessoa, uma leitura em voo de pássaro de tudo o que ela nos disse ou de tudo o que lemos dela e sobre ela? E se nos satisfizermos com a imagem desse olhar, quão destorcida ou injusta será a

nossa leitura dessa pessoa? Ora e se essa cara, com esse olhar, nos fizer lembrar outra cara e outro olhar e na primeira cara e no primeiro olhar estiverem projetados pensamentos sobre a segunda pessoa com a sua cara e o seu olhar?

Os outros ficam de fora, olham Moscarda, e produzem uma síntese dele através da ligação que fazem entre a sua cara e os seus pensamentos. Moscarda, agora sentindo-se liberto dessa forma de fixação do desconhecido, olha para ela com escárnio, como se ela fosse ridícula – apesar de podermos acusá-lo de cometer o mesmo erro. Esse escárnio dá posteriormente lugar à angústia, com o entendimento da relação antagônica entre agir e olhar-se: quando se age não se pode ver e só quando se pára de agir é que se pode ver a si e mergulhar neste em si. Se estar solitário é olhar-se fora de si para o que ficou em si, então agir implica não estar solitário, ou, pelo menos, verdadeiramente solitário tal como a solidão foi agora de novo definida. Talvez agora tenhamos a prova de que a locomoção e a ação é o contrário deste tipo de introspeção radical, e, se há um Moscarda que age, então há um Moscarda que suspende temporariamente a procura da solidão.

Há uma alegoria que Moscarda usa para tentar justificar o porquê de os outros aceitarem as coagulações: existe um mundo interior e um mundo exterior a que correspondem um Deus cá de dentro e um Deus lá de fora. O Deus cá de dentro, se se manifestar, faz com que a pessoa onde ele se manifesta apareça como um louco a toda a gente que o rodeia. Para esse Deus cá de dentro ter sucesso na sua missão, precisa da ajuda de um Deus lá de fora, aquele que é responsável pela orquestração do construído e que é idolatrado por todos os defensores da ordem. Quando está em conversa com o Monsenhor Partanna, Moscarda identifica o Deus para o qual Monsenhor Partanna trabalha como aquele que é o responsável por construir, enquanto o distingue de um outro Deus que agita Moscarda, um Deus contrário a esse Deus, um Deus que se coloca contra todas as construções. Mas por ironia trágica, os seguidores do Deus contra todas as construções parecem sempre ineficazes no seu seguimento, são inofensivos, tão inofensivos quanto o louco que está em frente de Moscarda e Partanna enquanto falam, um louco que há anos fica no mesmo sítio, gritando que quer voar sem nunca se mover nem para se atirar da varanda.

Mas como é possível que se aja sabendo à partida que os outros nos olham e que de nós produzem uma imagem sintética? Porque é que não temos medo dessa imagem sintética que nos pode ferir o orgulho ou sentenciar-nos? Moscarda, ele próprio,

recicla um sem número de vezes que o que leva a agir, a tentar destruir a imagem que os outros têm dele, é o facto de ser visto como o usurário de Richieri. Mas quando não tinha consciência desse facto, quando tentava ignorar esse facto, Moscarda movia-se com a tranquilidade possível que se tem quando algo é reprimido. De onde vem essa tranquilidade que ignora o medo de sermos julgados pelos outros? Em *Existo eu e existem vocês*, Moscarda sugere que essa tranquilidade advém do facto de termos uma ilusão tranquila de que os outros têm de nós a imagem que temos de nós. Assim, quando nos julgamos culpados, vemos nos olhares dos outros sentenças – quer eles saibam dos nossos crimes ou não – e também assim quando nos julgamos livres de sancionamentos negativos, caminhamos seguros na via pública, crendo que os outros não verão dolo onde nós não vemos. Podemos portanto ter reacções genuínas de afeto ou de apreço, ignorando que os nossos gestos podem ser tidos como o do lambe-botas ou do predador sexual. Estar em tranquilidade com os outros é por isso crer numa empatia verbal ou infraverbal de que os outros nos compreendem.

Para além disso, vigora a premissa de que, se se está consciente do que se faz, só se pode ter um sentimento de paz e alívio por supormos que os outros agiriam da mesma forma se estivessem no nosso lugar. Contudo, como Moscarda reforça, mesmo que fosse possível concordarmos em princípios gerais e abstratos sobre certo e errado, no campo da aplicação desses mesmos princípios persiste o problema fundamental do lugar a partir do qual observamos o que nos rodeia. Porque em cada ponto disponível para ser ocupado por um só observador há uma limitação tanto do alcance de vista como da fiabilidade do mesmo. Assim, ter consciência é ter consciência num lugar, mas o lugar em que se tem consciência provoca uma alteração no produto da consciência, e se não habitamos os mesmos lugares então é impossível que o produto das nossas consciências seja equivalente. Só quem habitasse todos os lugares ou talvez quem não habitasse lugar algum poderia evadir-se desta prisão.

Quando há uma fricção ou um conflito, quando entendemos que os outros não nos compreendem ou não compreendem os nossos gestos, quando somos confrontados com a impossibilidade do entendimento, há sempre duas vias: a primeira é refugiarmo-nos num lugar onde os outros não estão, a segunda seria ignorar essa sentença e agir independentemente dela. Se agora estamos no domínio da intranquilidade, por agirmos com a percepção de que os outros estão a perceber o que estamos a fazer de uma forma diferente, há ainda um outro paliativo, o de crermos que temos a nossa

consciência e que isso nos basta. Ora, isto levanta dois problemas, o primeiro é já anterior e consiste no facto de continuarmos a mover-nos a partir de uma imagem sintética do que somos, e essa concreção reduz o que somos e funciona como uma camada que, quando indagada, se revela uma superfície opaca. O segundo problema é o de não sabermos muito bem o que significa isso de ter uma consciência e isso nos bastar, nem tão pouco temos a noção da forma como essa coisa a que chamamos de consciência tenta cicatrizar o abismo que há entre nós e os outros, porque, como iremos ver, a consciência é os outros em nós, só que esses outros que julgamos ter connosco não existem, visto que dos outros só temos uma imagem sintética e que nunca podemos sair do lugar da nossa consciência.

Ora, como Moscarda afirma, de nada vale ter uma consciência, porque isso implica pelo menos a suspeita de que outros também poderão ter a sua; se existem várias consciências, nada garante que elas se sintonizem, porque cada uma ocupa um lugar diferente. Assim podemos resumir o paradoxo: ter consciência bastaria para nos sentirmos bem se não existissem os outros, contudo ter consciência implica a existência dos outros, bem como a existência de outras consciências. Existirem outras consciências implica a impossibilidade de estarem em sintonia com a minha consciência. Assim, o facto de se ter consciência, se se reflectir sobre isso, nunca pode garantir a segurança necessária. Se os outros não existissem, talvez não tivéssemos a percepção que existem outros lugares de onde é possível ter-se consciência, e talvez assim a nossa consciência se bastasse porque nela acreditaríamos fielmente. No entanto, como já vimos, existir é existir para os outros, porque só nos outros temos reflexo.

Mas se os outros existem, como Moscarda denuncia, acreditar que eles pensam do mesmo modo que nós, ignorar o que apreendemos com uma curta análise acerca do que significa ter consciência, é só mais uma forma de esconder a nossa solidão, a solidão de não podermos na verdade comunicar. E assim recebemos o consolo de acreditar que os outros agiriam da mesma forma se fossem nós e que estão continuamente a sancionar positivamente o que fazemos, que não estamos isolados, em lugares diferentes a proporcionar consciências diferentes, porque na verdade os outros existem, não enquanto possibilidade, mas como demonstração de haver outras consciências em lugares diferentes. E assim, Moscarda termina com a ideia de que é Deus o garante da congruência na vida de todos, porque Deus representa essa entidade que conhece todas as consciências e que está em todos os lugares. Por isso, acreditamos



que se ele estivesse no nosso lugar isso implicaria que ele cresse o que nós cremos, esquecendo que o facto de ele estar no nosso e no lugar dos outros implica que possivelmente ele não creia o que nós cremos no nosso lugar. Consecutivamente, não haveria uma diferença substancial entre crermos em Deus ou crermos que a realidade é para nós como é para os outros, porque tanto uma como a outra são formas de combate à solidão da nossa mundividência, através da tentativa de criação de uma comunidade de entendimento. Mas para o entendimento é necessária a comunicação, e embora *Um, Ninguém e Cem Mil* não se refira a outras formas de comunicação que não a linguagem, é possível pensar que as críticas direccionadas à linguagem se podem estender a outras formas de comunicação. Porque se crê que falar com outro pode terminar a solidão? Porque se crê primeiro que o outro existe enquanto outro, esquecendo-nos que a nossa visão do outro é por nós construída? Porque se crê que o outro nos pode entender?

Em *Desculpe mais uma vez*, Moscarda conta-nos a história de uma conversa que teve com um outro onde concordaram exatamente nos mesmos termos. Contudo, no dia seguinte encontra-se com o mesmo amigo e descobre que o seu amigo discorda de si. Não obstante este facto, o seu amigo não mudou de opinião. O que sucedeu foi que ambos retiraram das mesmas palavras sentidos diferentes, cada um afunilou a pluralidade de sentidos que as mesmas palavras podem ter num só e esse um só sentido - que cada um retirou - revelou ser distinto. Assim, as palavras descobrem-se vazias, porque constantemente à espera de serem preenchidas por sentidos atribuídos por quem com elas contacta. Vazias, não no sentido de não quererem dizer nada ou por não representarem nada, mas exatamente pelo contrário, por quererem dizer muita coisa, demasiada coisa em face da visão reduzida que cada um guarda para si. E mesmo que tentemos mergulhar no outro, falar a sua linguagem, usar as suas referências, a própria imagem que temos do outro, a própria pessoa a quem nos dirigimos é uma construção nossa.

É por este motivo, diz Moscarda, que não podemos dizer que temos a nossa consciência e isso nos basta, tanto por tudo o que já elencamos, como por tudo o que escapa à nossa consciência, por mais que ela esteja constantemente a tentar reorganizar o passado, conferindo sentido ao que fizemos e ao que vemos, sentidos esses mais ou menos organizados consoante uma ideia de identidade singular. Fizemos isto e isto porque somos isto, mas, quando isto que julgamos ser é analisado, descobrimos, não só a quantidade de coisas que fizemos e que não conseguimos enquadrar dentro daquilo

que somos, como também atitudes irreconciliáveis que atribuímos a uma mesma identidade singular, a nossa. Se estamos constantemente a reorganizar o caos com base em noções do que somos ou outras equivalentes, sempre que aquilo que está à nossa volta muda, somos obrigados a reatualizar a noção daquilo que consideramos ser. Fazemo-lo, contudo, julgando que somos sempre o mesmo, julgando que mantemos alguma forma de identidade transtemporal, por mais que os nossos atos sejam contraditórios.

As estruturas de sentido aparecem como forma de estabilizar o que nos rodeia e a sua ausência pode fazer-nos empalidecer, como acontece ao amigo de Moscarda quando defrontado com o facto de há um minuto ter sido outro. Se tudo são fixações, como Moscarda avança, o que hoje se fixa de uma forma, amanhã fixa-se de outro modo. Contudo, há sempre uma certa dimensão de estabilidade que sentimos quando seguimos as nossas vidas, um certo sentido de coisas expectáveis e não expectáveis apesar das fixações serem distintas. Isto só se explica pelo facto dessas fixações distintas serem esquematizadas de forma a garantir uma estabilidade, uma visão segura sobre o caos.

Quando Moscarda descreve a construção de uma casa, retrata-a como um ritual obscuro de mutilação da natureza. Porque se dá o homem à empreitada? Porque enquanto reconhece uma terra como já tido sido alvo da sua intervenção reguladora há menos medo. Ele convida o amigo, assegura-lhe que o pode seguir em segurança enquanto houver casas construídas, porque onde há casas, há estrada e na estrada há candeeiros, e, enquanto houver candeeiros, toda a diversidade que a natureza apresenta pode ser reduzida a categorias nas quais podemos aparentemente confiar, porque vivemos na ilusão da universalidade das categorias sem esquecer que lhes atribuímos sentidos diferentes.

Quando se abandona o mundo construído, há como que uma paz, uma paz diferente da paz da segurança - talvez a paz proveniente da segurança do mundo construído fosse uma paz podre, porque uma nova liberdade se levanta, mais pura do que a que julgáramos obter na cidade. O seu amigo não sente o mesmo, a sua primeira reacção ao ver-se em volta de um mundo selvagem e não domesticado é do medo, e novamente como um louco aparece Moscarda tentando exortar-lhe a abraçar essa liberdade. Mas se aqui, como Moscarda diz, 'vive-se por viver sem saber que se vive' e já não se vive por algo que não existe e que nós colocamos lá - feito esse que nos dá

uma angustiante sensação de inutilidade. O amigo, ao deparar-se perante este novo mundo, dá um passo atrás, e talvez aí Moscarda sinta de novo a solidão, e talvez aí de novo Moscarda devesse sentir que atribui um significado próprio ao mundo selvagem, esquecendo a possibilidade de outras projeções serem possíveis. Nesse momento ele parece entrar naquilo a que chamam de delírio, correndo em direção a uma realidade fantasiada, cujo sentido ou não se compreende ou se rejeita o pouco que se compreende.

Paradoxalmente, no momento seguinte, o seu amigo parece compreendê-lo: e afinal qual deles é o seu amigo? O amedrontado ou o novo convertido? Será que concordou por simpatia, será que novamente sentiram os dois que concordaram e na verdade não concordaram em coisa nenhuma, porque atribuíram significações diferentes a esse acordo? Pensam os dois: porque construiu o homem um aparelho para voar tão mais feroz e barulhento do que o passarinho que voa sem isso precisar, o homem fá-lo em ‘pavor, na ânsia, na angústia mortal’. Onde está a resposta da procura de o homem querer voar? Na cidade, no mundo construído. Porque quando chegam à cidade, ao mundo construído, esquecendo que a natureza é também ela o mundo construído e representa apenas a ilusão de que não o é, vêem um conjunto de homens ocupados com atividades de requalificação urbana. Esse ato que antes lhes parecia natural agora é visto como um ritual abjeto, como se os homens estivessem a fazer a barba à velha calçada, afugentando os pássaros, que horrorizados procuram escapar a esta contínua intenta de domesticação do mundo. Agora Moscarda parece-nos sugerir que os homens construíram o avião para fugir da cidade, esquecendo-se que o próprio avião é produto da cidade. E, assim como assim, temos a analogia perfeita daquilo que também Moscarda faz continuamente. Para fugir, para se libertar, para se abandonar, Moscarda usa continuamente conteúdos já adquiridos, instrumentos da cidade por ele construídos, noções sintéticas de si, dos outros, do que o rodeia e nunca as coisas que aprende na selva da sua introspeção. A prisão de Moscarda é esta também, porque, como o próprio depois revela, construir casas ou cidades é análogo a construir categorias ou concreções de fixações em conceitos. As noções que Moscarda usa de si e dos outros são sempre adquiridas e previamente construídas. Só se pode conhecer o que se constrói, os amigos constroem-se um ao outro e ambos não se identificam com o que foi construído, porque tudo muda, mas a nossa fé na construção permanece de pedra e cal, cega à mudança.

Da mesma forma nos construímos a nós próprios, mas, como o que está a nossa volta e o que fazemos está em constante mutação e como reorganizamos as narrativas

consoante o nosso centro gravitacional, ou estamos constantemente a reatualizar a nossa noção do que somos ou estamos constantemente a ignorar essa mudança. Tanto por um lado como por outro, a mutação é ignorada para termos sempre um sentimento de segurança e constância, impedindo por uma forma ou por outra que o que há em nós desabe. Como refere Moscarda, a construção dura enquanto houver constância de vontade e de sentimentos, mas se elas vacilarem toda a realidade se desmorona a sua frente e a ilusão espartilha-se.

Se um constrói o outro e o outro constrói o um, então nem um fala ao outro nem o outro fala a um, mas alguém fala – quem? Quando o um julga falar não é na verdade ele que fala, porque o um não existe para o outro e assim nem existe sequer. Quem fala é o que o outro construiu a partir de parte do um – que deixa de aparecer como parte do um para surgir como representação da totalidade do um. Mas quando o que o outro construiu a partir do um fala e diz algo que vai contra a ideia que o outro tem do que fala há duas possibilidades, ou o outro reatualiza a ideia que tem do um, ou desclassifica a novidade contrária à sua ideia do um como aporética. A segunda possibilidade acontece quando a viragem é demasiado grave e não põe em causa só a ideia que o outro tem do um, mas também a ideia que o outro tem de vários outros. No extremo, esse novo comportamento deixa de ser meramente aporético, para ser considerado um ato de loucura. Note-se, também, que muito provavelmente tanto a ideia que o outro tem do um como a ideia que o outro tem dos outros não são exógenas uma à outra, porque tanto uma como a outra têm um predicado comum, por exemplo, julgar-se que o um e os outros são seres humanos. Ora o que é um ser humano é uma definição também ela sintética, pelo que tanto a ideia que se tem do um como a que se tem dos outros são reatualizadas à luz de uma nova definição. Assim, a defesa que o um enlouqueceu, que o um teve esta e esta atitude derivado da loucura, advém de uma crispação da ideia que se tem tanto do um como dos outros.

E talvez aí, muito embora Moscarda não lhe faça referência, resida uma outra resposta que talvez explique a tremenda relutância que os seus amigos e a sua mulher têm em aderir aos gestos desesperados de Moscarda, que se procura mostrar outro aos seus olhos. Porque considerar que Moscarda está louco é uma forma de manter não só rígida a ideia que os outros tem de Moscarda, ou melhor dizendo as ideias que os outros tem de Moscarda, porque muito provavelmente cada ideia que cada um tem de Moscarda é distinta, mas também manter rígidas as ideias que cada um tem de si e dos

outros. Assim, os outros não estão unicamente a proteger a ideia que têm de Moscarda, porque sabendo-o ou não, eles sentem que rever a ideia que têm de Moscarda poderia levar à revisão da ideia que têm de todos os que partilham uma propriedade em comum com Moscarda, a de serem homens. Cada ato ‘louco’ de Moscarda é uma possibilidade de revisão da imagem de Moscarda como de todos que com ele partilham certas características. Esta é a razão pela qual o perigo para toda a construção é enorme, porque ao cair um edifício todos os edifícios poderiam ruir em cadeia e ao cataclismo da urbe não se sabe que nova ordem sobreviria ou sequer se seria possível erigir uma nova ordem.

Talvez também por isto, alguns assassinatos sejam impossíveis de prever, porque a nossa imagem sintética de homem e do que faz um homem em determinadas circunstâncias projeta-se no assassino enquanto ele caminha na nossa direção. Ao invés de vermos o seu olhar predador, esperamos que ele faça o que os homens naturalmente fazem na situação em que ele se coloca. Moscarda apercebe-se disto, sabe que os outros têm uma imagem quase inabalável dele e assim pode orquestrar o seu plano de destruição da imagem que os outros têm de si enquanto aparenta que tudo está bem. Mas basta um ato para que esse homem deixe de ser um homem para passar a ser um assassino. Quando ele é visto a matar todo o pavor do inesperado surge – o que leva o homem a matar? Aceitando esta paródia simples talvez se torne mais claro: talvez os defensores da conceção de indivíduo como ser dotado de livre-arbítrio digam que é a maldade a revelar as garras, e talvez os defensores da conceção de indivíduo como socialmente determinado digam que são as condicionantes sociais as responsáveis pelo homicídio, e talvez os que se colocam numa posição intermédia façam valer sobre os outros a sua opinião supostamente muito mais sofisticada e consensual. Mas o que acontece é que há sempre um conteúdo pronto e disponível a ser projetado naquela situação para a resolver, para não deixar o veneno do enigma infiltrar-se e corroer o edificado.

De nada vale, como Moscarda diz, gritar que nós não somos só este ato que agora despido provoca tanta indignação, que não merecemos ser sentenciados por um só ato quando muitos outros fizemos. Mas nem é preciso ser um crime, há certos atos que nos marcam na pele, porque mudam completamente a imagem que os outros tem de nós, submetendo os outros atos que realizámos para um papel secundário. Contudo, não sabem a razão por detrás do ato, porque não estão no lugar onde está quem comete o

ato. Adicionalmente, esse ato aparece de diferentes formas consoante cada um o constrói para si. Porque concordam todos em encarcerar o assassino? Não porque concordam, não porque se entendem, não porque atribuem significados equivalentes àquela ação, mas simplesmente porque todos a percebem como perigosa e suscita um impulso de defesa.

A condenação judicial não seria assim um ato de justiça, justiça essa dispersa pelos diferentes entendimentos construídos de justiça, porque, a existir, a justiça seria como Deus, teria de albergar todos os lugares de observação e conhecer todas as consciências possíveis que se projetam a partir desses lugares. A condenação judicial é um ato de defesa de uma comunidade. Uma comunidade que não quer saber de dilemas de identidade, se o assassino se diz Alpha, Beta ou Sigma, mas pura e simplesmente encerrar uma ameaça, encerrar a ameaça vital – que diz respeito à sobrevivência dos seres enquanto organismos vivos – e a ameaça epistemológica – que diz respeito ao estatuto das coisas que temos como adquiridas e sobre os modos de adquirir novas. Também assim se compreende que haja outras formas equivalentes à prisão de defender a comunidade, uma delas é o hospício que surge nesta narrativa a propósito de Moscarda e da mulher de Firbo.

Por este motivo Moscarda defende que todos nos deveríamos ajoelhar perante aqueles que estão no manicómio, talvez porque eles têm a coragem de quebrar com o adquirido ou talvez como sinal de perdão por os termos encarcerado por conveniência. Quando fala com o juiz, Moscarda diz que, se ele lhe revelasse a sua verdade, o juiz se suicidaria, porque não iria suportar a culpa de todos os julgamentos feitos no passado. A ordem precisa de sintetizar a pessoa na sua personalidade jurídica, no seu nome de identidade para se prevenir. Por conseguinte, podemos talvez reavivar de uma diferente forma uma passagem em *Não conclui*, onde Moscarda desiste do seu nome e exorta os outros a pegarem nele e a porem-no em frente da campã das diferentes imagens que construíram de Moscarda. Moscarda desiste do seu nome e talvez assim desista da tentativa de se fazer conhecer ou de destruir as imagens que os outros têm de si. Mas ultrapassar os nomes ou viver sem nomes não implica o fim da vida, porque ele diz aprender a viver fora de si, ou seja, a viver fora do olhar dos outros – no seu retiro – e vivendo fora dos outros tudo se passa fora de si. Fatalmente, o seu intuito inicial não é conseguido, porque, como vimos, o próprio Moscarda só existe enquanto for visto pelos outros e assim ir para um retiro é só uma forma manca de aparente fuga. O que

Moscarda fez no passado continua na memória dos outros e assim Moscarda continua a existir mesmo que desapareça e, pior do que isso, existe numa imagem passada que agora já não pode alterar. Viver na cidade é suscetibilizar-se à contínua identificação da sua pluralidade singular com um nome, forma de esquematização automática a cada posto de controlo.

( \* \* \*)

Também Moscarda se ri da vontade de Marco de Dio e da sua mulher Diamante em quererem ser milionários. Contudo, cedo se apercebe que se ri desse facto, porque está demasiado confiante ou agarrado à crença na regularidade das experiências e que é essa crença que faz com que não consiga captar quem vive fora das regras. Marco de Dio é primeiro visto como alguém que o consegue fazer, apesar de esta expectativa ser depois cancelada, quando Moscarda termina o seu plano de destruição da imagem que os outros têm de si. Marco de Dio era tido como um homem banal, mas, quando é apanhado em flagrante delito abusando sexualmente de um rapaz, Moscarda insurge-se, questiona quem seria capaz de dizer qual dos Marco de Dio estaria a praticar aquele acto – o Marco de Dio cidadão como os outros ou Marco de Dio pedófilo? É possível encarcerar um sem encarcerar o outro? Daqui, Moscarda denuncia que também os santos têm tentações e vê-los como santos é ignorar a sua pluralidade, que também todos os que se julgam beatos não o são, porque são apenas servos da ordem – do construído, do adquirido – talvez por cobardia, talvez por medo, e só por isso não cedem aos seus ímpetos, até aos ditos demoníacos. Mas, como denota Moscarda, a própria canonização é também ela uma concreção, porque até quando o santo é visto tendo atos menos dignos a sua santidade não é posta em causa. Diz-se que ele não estava a ser ele, ou que estava louco, ou que estava numa disposição passional provocada por outrem. Quando a Júlio César, figura magna de admiração, é apontada uma alegada homossexualidade, rapidamente vários idólatras aparecem tentando apagar essa revelação ou encontrando justificações diversas para esse comportamento que não ponham em causa a sua veneração. E também Moscarda sofre com isto, porque é impossível destruir o Moscarda que os outros construíram, porque qualquer ato contrário a esse Moscarda é, como já vimos, secundarizado como aporético ou como resultado da loucura.

Vemos isto suceder, por exemplo, quando Moscarda atribui de uma forma *ad hoc* um empréstimo a um cliente do banco – talvez para tentar mostrar que aqueles que se julgam capazes de aferir quando é que alguém tem condições para atribuir um empréstimo se encontram profundamente enganados. Mas também noutras situações, como quando despeja Marco de Dio de sua casa para logo depois ser revelado que lhe daria uma doação mais que generosa. Como reage a turbe que insultava Moscarda pela sua crueldade de estar a despejar o pobre e modesto Marco de Dio durante uma chuva torrencial? A turbe é incapaz de modelar a imagem construída que tinham de Moscarda, o usurário cruel, e de incorporar dentro de essa imagem um ato de benevolência. A turbe lança-se furiosa contra ele até quando é revelado que afinal Moscarda tinha feito uma doação substancial a Marco de Dio. Porque está cega de raiva e é incapaz de refletir no momento? Talvez, mas também porque naquele momento Moscarda é o usurário cruel, que provavelmente faz a doação para depois a retirar e jogar com a vida de Marco de Dio como se se tratasse de um brinquedo.

O rumor espalha-se, passam os dias e ninguém conseguiu pôr em causa a imagem que tem de Moscarda, nem compreender o facto de se construírem imagens sintéticas de quem nos rodeia. De novo, Moscarda falha tragicamente, em vez de conseguir detonar a imagem que os outros têm dele, é-lhe simplesmente diagnosticada uma loucura permanente ou temporária consoante os gostos. Outro tipo de projeções surgem inicialmente não vaticinando a loucura, as que tentam reatualizar a imagem de Moscarda, assumindo uma velha crença de que as características comportamentais podem ser herdadas, como é o caso de Quantorzo quando fala dos luxos de bondade do pai de Moscarda, ou as que consideram o comportamento inexplicável como profundamente consentâneo com a imagem que se tem dele como um brincalhão de mau gosto, como é o caso da sua mulher na sua constante idealização do seu Gengè. Mas, no final, apenas o Padre não considera Moscarda louco e vê nele uma alma perdida à procura da sua salvação pela misericórdia e pela ascese – o que acaba por ser outra forma de síntese.

( \*

\*

\* )



Quando Moscarda pensa na sua morte, reflete também sobre como o veriam uma vez morto. Daí retira que no momento da morte não há uma visão para si da morte, mas sim a visão dos outros sobre o seu corpo. Por isso, o seu olhar sobre a sua própria morte não existe nele, mas no olhar dos outros, e daí que toda a visão de si não exista em quem vê mas sim em projeções do que será a visão dos outros. Assim se lembra de quando em criança num descampado teve medo que algo ocorresse e que não estivesse ali ninguém para o ver. De igual forma, se não tivermos em consideração a visão dos outros sobre nós, perdemos a noção daquilo que vemos, porque ‘aquilo que pensamos ser a nossa coisa mais íntima, a consciência, significa os outros em nós, e não podemos sentir-nos sós’. Esta revelação aterroriza Moscarda, revelando os contornos da sua solidão, porque a noção que temos da visão dos outros é ilusória, é uma imagem sintética e por isso com um resíduo de dimensões desconhecidas.

Se já sabemos que não podemos conhecer a visão que os outros têm de nós, então na verdade nunca poderíamos saber se somos conhecidos ou não. Mas o sermos conhecidos é pouco provável, porque a própria imagem que os outros têm de nós é também ela sintética e forjada. A nossa consciência, aquilo que parece bastar a todos os que sentem que tem a consciência do que são ou do que fazem e isso lhes basta, é assim definitivamente posta em causa, porque estar consciente é julgar que se consegue ver através dos outros e como agora vemos é impossível ver o que os outros vêem de nós. Esta ilusão é operativa e permite o alívio da consciência moral, mas, quando indagada, causa estragos, Moscarda grita à cadela que enlouquece e agride-a, sente o turbilhão caótico a correr-lhe no corpo. Assalta-o o ‘pavor de um nada que de repente podia transformar-se em qualquer coisa que lhe caberia só a ele ver’, assalto esse depois cancelado com humor e com o regresso à cidade, porque a cidade é o lugar do construído e das suas certezas, onde cada um opera com base em ilusões que coagulam a ferida aberta pela introspeção.

A solidão de Moscarda manifesta-se perante uma coreografia de gestos e hábitos de que só ele conhece a mecânica, e esse conhecimento é a marca do seu alheamento, e assim surge a raiva de bater nos outros – mas quem é que tem raiva? Como pode um ser que não se conhece, que não tem consciência de si, que descobre a impossibilidade de se conhecer, ter alguma coisa, e essa coisa em específico ser uma raiva? Quando Moscarda revela a sua raiva por ser tido como o usurário, em *O ponto vivo*, a sua mulher ri-se porque provavelmente pensa que é uma vaidade ou uma

estupidez. Contudo, como o próprio Moscarda afirma, as risadas feriram-no num ‘ponto vivo’ que se manifestava, apesar de saber que ele enquanto um ele não existe, mas apenas enquanto Gengé ou Caro Vitangelo para a sua mulher e para Quantorzo. Este ‘ponto vivo’ não é situável, mas aparece como uma espécie de motor impulsivo que se sobrepõe à dúvida da procura identitária.

### **Prolongamentos:**

Há em *Um, Ninguém e Cem Mil* o retrato de uma fuga. O que motiva a fuga é existência de certas estruturas que condicionam a experiência sensível e consequentemente as relações intersubjetivas. Podemos enumerar, para as primeiras a nossa constante necessidade de produzir fixações sintéticas da realidade com tudo o que ela embarga, os outros, as coisas, nós próprios. Estas fixações retroagem umas nas outras num emaranhado de ligações que impossibilita a possibilidade de derivação ou de encontrar uma origem comum. Dessas fixações algumas não são efémeras e por isso, ao existirem, condicionam o surgimento de novas fixações. O problema surge quando existe uma novidade, e o texto aí sugere-nos duas possibilidades distintas, ou as nossas fixações mudam sem disso termos consciência, ou as nossas fixações ignoram a mudança e continuamos a ver o mesmo. Tanto de uma como de outra forma, há sempre um sentimento de estabilidade que é ilusório porque tanto numa como na outra hipótese nada é estável. A procura da estabilidade tem um sentido tanto vital como epistemológico, que é o da recusa do medo que se manifesta recorrentemente aqui até em fenómenos adjacentes como o temor, o horror e a angústia. A estabilidade vital é produzida tanto à custa da estabilidade epistemológica, porque a inexistência da segunda poderia hipotecar por completo a primeira, mas também pelas instituições político-judiciais que operam com base nos mesmos pressupostos que os homens que as constituem. A estabilidade epistemológica é produzida à luz de mecanismos que não conseguimos identificar na sua globalidade – apesar de alguns serem enumerados - mas também pela recusa do seu aprofundamento dessa inquirição epistemológica pelas consequências que isso poderia ter para o funcionamento de um corpo enquanto ser vivo – as duas estabilidades são por isso inseparáveis e reforçam-se mutuamente.

Mas afinal que medo é esse? É o medo de se descobrir em falta o sentido das nossas aspirações, da impossibilidade de se conhecer a si ou conhecer os outros, da falência na crença na comunicação e por isso o medo da solidão, de poder haver uma ameaça vital que preferimos ignorar, de só existirmos nos outros e por isso somos reféns do modo sumário com que nos constroem, de encontrar a verdadeira dimensão do caos que existe para além das estruturas de sentido que usamos para o domesticar.

Este não é um problema que seja identificado como específico de Moscarda, mas antes como comum a todo o ser humano. No livro analisado, o problema surge quando Moscarda disto se apercebe e tenta-se livrar das construções de si efetuadas pelos outros e o mesmo problema é aumentado sempre que Moscarda não consegue sequer livrar-se de si, ou seja, das construções que ele criou para si. Num certo sentido, enquanto leitores, estamos constantemente a tentar fazer o que os outros fazem a Moscarda, isto é, a produzir imagens sintéticas da diversidade que a sua personagem comporta na narrativa - esta verificação talvez reforce a pertinência da denúncia do texto.

Importa também salientar que para além das estruturas de sentido já enunciadas há uma que é fundamental que é a da consciência, porque a consciência permite um sentimento de tranquilidade connosco próprios mas também com os outros. Mas ter consciência é ter consciência a partir de um lugar. Esse lugar é circunscrito e opera em simultâneo com o chamado ponto vivo e com o centro gravitacional, e estes três elementos reorganizam o caos tornando o eu a personagem principal. Ora a existência de tais forças operativas impossibilita a total destruição de si para si, como de si para os outros. Se o texto se centra maioritariamente na vontade de se destruir para os outros, ele não deixa de revelar alguns fatores que impossibilitam a observação ou a ação totalmente desinteressada.

Outro facto essencial para a fuga ser gorada, para além do facto de os outros continuarem a produzir imagens sintéticas do que somos, é que só com um pouco estabilidade nos é permitido mover na cidade porque o contacto com o caos tem um efeito letárgico ou desregulador. Porque é necessário cancelar parte da introspeção caótica, aceitar o centro gravitacional e o lugar a partir do qual a nossa consciência parte, mas também deixar que as estruturas de sentido rigidifiquem a realidade de forma a termos alvos definidos.

Como será futuramente sustentado é possível encontrar na obra Cesariny uma tentativa de fuga ao adquirido. A circunstância dançante daquele que fala – dançante porque nunca rígida no mesmo lugar – faz com que se esbarre contra o intuito natural de rigidificar a figura daquele que fala numa fixação sintética, pois não lhe conhecemos a fronte, talvez por ele usar máscaras, talvez por se transfigurar. Se a nossa atitude natural seria a de reduzir os diferentes ‘eus’ que se enunciam a uma mesma figura, a plasticidade dessa mesma figura pode sabotar essa intenta organizadora. Por plasticidade entende-se a possibilidade de fazer emergir uma pluralidade marcada pela sua diferença, colocando interrupções na suposta linha interpretativa que existiria se tudo se resumisse a uma mesma entidade.

Contudo, por razões que se tornarão mais claras no prolongar desta dissertação, falamos aqui de Cesariny autor, da personagem que entra em cena nos textos assinados por Cesariny pessoa, porque é o primeiro que pode ter a capacidade de se eludir à intenta normalizadora. Mas se essa personagem só existe no momento da enunciação do texto, se afinal o texto é o seu corpo, então existe a possibilidade de ascender à universalidade evocada a propósito do *Nascimento da Tragédia*. Porque não é de um homem que se fala, apesar de ser estranho não considerá-lo um homem dado que fala, é de uma outra coisa.

Esta separação é uma das que colocam o problema de Moscarda noutra perspetiva, porque, em boa verdade, tratamo-lo sem distinguir duas dimensões que são fundamentais. O não o termos tratado como distintas deveu-se ao facto de elas partilharem do mesmo opressor, são dois reclusos que se conhecem de partilhar cela, o que não os faz a mesma pessoa. Deveríamos ter separado por um lado o problema de Moscarda não conseguir escapar da nossa leitura unificadora e por um outro lado a questão de Moscarda não se conseguir escapar dos outros personagens que estão presentes nesta narrativa. O não o termos feito prendeu-se com o argumento de que é a mesma força que está presente a impedir a fuga de Moscarda de nós e dos seus pares. Assim, assumimos as personagens como representações fidedignas da realidade que parecem querer representar.

Apesar de assim ter sido, a possibilidade de haver uma distinção entre autor e pessoa faz com que este problema tenha de ser abordado segundo uma nova perspectiva. Porque em bom rigor seria impossível averiguar se Cesariny pessoa se conseguiu evadir das fixações sintéticas presentes no confronto intersubjetivo, teríamos talvez de ter

estado presentes no seguimento de toda a sua vida. Contudo, o argumento que irei sustentar ao longo desta dissertação, é que a obra de Cesariny prima pela capacidade de criar a possibilidade – e friso, possibilidade – de o autor-personagem Cesariny fugir das fixações sintéticas que a leitura pode empreender. Ao assumir uma constante reestruturação dos seus fundamentos, aquele que fala durante a obra tem a possibilidade de conseguir fazer aquilo que Moscarda nunca conseguiu em nenhuma das dimensões referidas: fugir de si próprio. Ao fugir de si próprio, criam-se as condições para que seja mais difícil que o leitor, ou quem quer que seja que entre em contacto com a obra, consiga encerrar Cesariny num lugar que permita alguma forma de rigidificação.

É relevada em *Um, Ninguém e Cem Mil* a existência de conteúdos extra-sensíveis que influenciam a própria experiência sensível. Podemos vê-lo quando Moscarda descobre que o seu nariz pende mais para um lado, quando o mesmo Moscarda compreende que as suas mutações esbarram contra um edifício já tido que impossibilita que os outros as aceitem, ou quando se revela que a própria visão que Moscarda tem dos outros é ela também rígida. Outro momento onde isso acontece expressa-se na relação ambivalente provocada pelo contacto com a natureza e pelo regresso à civilização ou quando Moscarda disserta sobre a dicotomia *Deus cá de dentro* e *Deus lá de fora*.

Estes conteúdos são um garante de segurança, havendo uma dicotomia que se manifesta entre a sua presença e a sua ausência. Desta forma, são-lhes atribuídas diferentes tipos de sensações pelas quais são responsáveis. Por um lado, quando eles existem há um sentimento de segurança e de tranquilidade, por outro lado, quando escasseiam ou quando se revelam em falta há um terror. Se houvesse uma constante vontade de quebra das fixações anteriormente tidas para a produção de um conteúdo que se quisesse indómito, isso obrigaria ao confronto com o medo.

A partir da obra de Cesariny, é possível ver como as noções de si e do outro podem ser continuamente plásticas e diversas. A questão não se trata tanto em ser reconhecido pelos outros, até porque isso implicaria que houvesse algo para ser reconhecido. Se o que há é demasiado diverso para ser aceite por ser uma matéria contraditória ou paradoxal, aceitar seria aceitar uma parte que teria que excluir outra. Ou pelo outro lado, poderíamos aceitar a diversidade, mas aceitar a diversidade é sobretudo aceitar que o que há não pode ser compreendido face às noções tradicionais de identidade ou singularidade.

Esta revelação coloca-nos num lugar difícil, tal como quando Moscarda descobre que na intimidade do seu lar há elementos desconhecidos. Porque afinal estas questões tocam em problemas fundamentais da percepção do mundo e da produção de sentido, questões essas que parecem tranquilamente resolvidas na chamada quotidianidade. Mas através da obra de Cesariny é-nos possível duvidar se até essa quotidianidade não pode ser sujeita a um questionamento progressivo, manifestando-se significativamente outra.

Se aqui o enigma é intimidador, são raros os momentos da obra de Cesariny em que parece haver um recuo face a esse perigo – apesar de eles existirem e constituírem a pluralidade da obra. Mas o facto de a obra ser plural e de poder caminhar em direcção à universalidade não significa que dentro dela se albergue todo o possível. Ela manifesta-se mais como um universo em expansão desordenada, que ao expandir-se cria também os seus próprios abismos, os seus espaços em branco entre os seus signos e, sobretudo, onde há uma constante colisão entre conteúdos diferentes, tornando possível – e até desejável – a existência da dúvida relativamente a tudo o que está expresso. Essa dúvida é potenciada pela existência de outros conteúdos que retroagem simultaneamente, como se de cada vez que nos fosse possível entrar nesse labirinto estrito – estrito porque cingido num contexto definido de textos – fôssemos obrigados a ter em conta o percurso que efetuamos dentro dele. A cada sala que entramos é fundamental aquilo que havíamos retirado das salas anteriores, porque esses conteúdos agem como os conteúdos extra-sensíveis de que falávamos, isto é, interferem na própria experiência do texto com o qual nos deparamos ao ler. Ao ser um universo em expansão, podemos considerar que houve em algum lado uma espécie de centro gravitacional elementar, moldado pelo facto de a obra porvir de um indivíduo com uma determinada tensão de indiferença e uma história, contudo, ao expandir-se, ela consegue negar esse ponto de partida. Por outro lado, o facto de se dar a vida entre os intervalos dos textos e das leituras, faz com que novos conteúdos que adquirimos através dela interfiram também no nosso revisitar, ao ponto em que é possível que cada incursão na obra de Cesariny se manifeste diferente.

O próprio esquecimento, de que havia falado na oposição entre Manfredo e Moscarda, pode ser um agente que promova a variabilidade da experiência de contacto com a obra. Por outro lado, aquilo que consideramos ser a nossa memória é uma visão

sintetizada de conteúdos anteriores, que na sua concreção absorve ou relega para a escuridade determinadas componentes do que havíamos visto.

Contudo, tudo isto se poderia dizer genericamente face a qualquer texto ou qualquer objeto, se não fosse específico pelas características da obra de Cesariny potenciar essa evasão contínua e tentar dinamitar consecutivamente o adquirido. Assim, parece haver um convite a abraçar essa indefinição, porque na verdade o enigma pode deixar de ser tido como intimidador, para poder até partilhar predicados com a categoria do belo.

Torna-se assim necessário uma outra postura face ao medo e, consecutivamente, face ao adquirido. Até porque, como se encontra expresso quando Moscarda volta da natureza para ver a cidade, o próprio lugar da ordem com a sua contínua tentativa de regular o desconhecido é abjeto. Talvez o que estivesse em causa ao viver dentro do *habitat* da cidade não fosse uma tranquilidade verdadeira, mas, outrossim, uma capacidade de segregar a ânsia de liberdade para um lugar subconsciente, tendo por isso manifestações sintomáticas sem que delas apercebamos a causa com a sua expressão.

Não nos podemos esquecer que a própria manifestação da angústia de Moscarda pode ser tida como expressão do desconforto provocado pela sua vida quotidiana, essa que aparentemente providenciaria segurança e conforto. Mas o próprio facto de essa angústia não se manifestar noutras personagens tem de nos servir de alerta para qualquer tipo de tentativa de sugerir uma relação unívoca entre ordem e angústia reprimida, sendo por isso obrigados a aceitar o próprio carácter confuso e enigmático da relação entre o homem e a civilização.

Nem tão pouco a introspeção, atividade que Moscarda parece prezar, é garante de quebra do adquirido, porque cada investida que este faz contra certa parte do adquirido acaba por revelar que há outros conteúdos adquiridos que não são atacados e, até, que são utilizados para a própria introspeção. Contudo, parece ser a única via possível para combater a contínua coagulação que o adquirido opera sobre as feridas abertas pelo questionamento.

A tese que pretendo sustentar é que as características próprias da obra de Cesariny potenciam esse questionamento. Mas para que isso aconteça há um elemento que é fundamental e que pode destruir a constatação da diversidade constitutiva da obra.

Ela encontra-se expressa em *Um, Ninguém e Cem Mil*, quando Moscarda é considerado louco por ter comportamentos que não se conformam com a ideia que têm dele ou quando o próprio Moscarda disserta sobre as propriedades de um santo a propósito de Marco de Dio. É que considerar determinados comportamentos de alguém como derivados da loucura – loucura aqui como uma espécie de identidade externa que possui o indivíduo, tirando-lhe a autoridade sobre si- ou considerar outros comportamentos como aporéticos, significa retirar a uma entidade a possibilidade ser outra, de ser outra face à sua configuração vigente.

A verificação da pluralidade na obra de Cesariny só é possível se ela não for reduzida a uma determinada interpretação que tente organizar os conteúdos, dando destaque àqueles que a justificam e segregando aqueles que a contradigam. Tal parece ser o erro de algumas interpretações psicanalíticas da pessoa de Cesariny, que depois se julgam aptas para reduzir a obra de Cesariny, dando-lhe um sentido conhecido e que, de alguma forma, funcionam como um discurso disponível para explicar todo e qualquer texto ou objecto artístico de Cesariny, tendo aspirações de o explicar em função do triângulo primordial freudiano.

À intenta libertadora proveniente do carnaval do poder-se reinventar, não se pode de nenhuma forma estipular qual a parte da obra a mais pertinente, de forma a que esta parte explique as outras. Será outrossim mais válido, aceitar a coexistência friccionante de elementos contrários, recusando qualquer intenta de síntese, para que cada viagem no labirinto seja distinta, ou seja, aceitar a aporia existente dentro da obra de Cesariny e tentar compreender os desafios que esta coloca.

Contudo, a própria existência da possibilidade de uma leitura psicanalítica da obra de Cesariny revela a falibilidade da asserção que defende algum tipo de impacto imediato sobre o leitor pelas características da obra. Em nenhum lugar conseguirei sustentar que a pluralidade da obra de Cesariny garante o questionamento da obra por parte do leitor, o que pretendo demonstrar é que a obra possibilita esse mesmo questionamento pela sua diversidade.

Pela mesma razão, é impossível garantir que o autor Cesariny consiga de facto evadir-se das fixações sintéticas que produzimos sobre ele ao longo da leitura da sua obra. O que parece estar em causa é que a sua transformação ao longo da obra potencia que sejamos obrigados a duvidar dos conteúdos adquiridos sobre a mesma.



Este limbo em que o autor Cesariny se coloca diferencia-o substancialmente de Moscarda, porque Moscarda queria ver a sua diversidade reconhecida pelos outros e acreditava que só poderia ser diverso se os outros o reconhecessem como tal. Contudo, ao revoltar-se contra o lugar em que está, o autor Cesariny acaba por entrar num terreno limítrofe, onde a possibilidade de não ser reconhecido existe sempre latente. Não há por isso uma submissão ao outro, submissão essa que passaria por uma busca de um discurso o mais inteligível possível. O que se configura é mais um convite a penetrar no terreno da plasticidade que, caso não seja aceite, não invalida a própria tentativa, porque se deixou de ficar refém do reconhecimento do outro, podemos ser plásticos sem que o outro reconheça essa plasticidade.

Esse convite torna-se necessário pelo medo que foi enunciado, a revelação que a nossa visão do mundo é toldada por um conjunto de propriedades ou predicados que atribuímos ao que nos rodeia leva a conclusão que fabricamos, entre a diversidade dos objetos, ligações de associação. Pôr em causa um determinado objeto, é assim poder questionar consecutivamente os objetos que partilham com ele determinada propriedade. Como tentei explicitar, um dos fatores que garantiam a resistência à aceitação da plasticidade de Moscarda era o medo de aceitar que um homem pode transformar-se por sua vontade. Se aceitarmos esta conclusão face ao ser humano Moscarda, ser-nos-ia possível questionar a visão que temos de outros seres humanos conhecidos e até de nós próprios. Do mesmo modo, unicamente pelo ato de se transformar ao longo da obra há algo que pode ser extravasado e obrigar-nos a repensar diferentes noções adquiridas, e, talvez, seja essa a fecundidade da obra de Cesariny.

## **Segundo Capítulo - As estruturas de sentido, A especificidade da Arte e as Heteronímias**

Neste segundo capítulo irei abordar o livro *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia* de José Gil, publicado na Relógio d'Água em 1996 e reeditado em 2005. Este livro tem sugestões que podem ser fundamentais para compreender alguns dos temas tratados no capítulo anterior, como a dicotomia entre sentido e caos – ou rigidez e plasticidade. Este capítulo irá ter duas fases, uma primeira onde iremos identificar os mecanismos dentro das estruturas de sentido responsáveis pela estabilização e pela destabilização, uma segunda parte onde tentaremos compreender quais são as implicações que isso tem para o lugar que a Arte desempenha na vida, uma terceira parte onde se abordará a relação entre a heteronímia e a obra de um autor e, finalmente, uma quarta parte onde aprofundaremos os argumentos das três partes anteriores, projetando-os para uma análise da obra de Cesariny.

### **I) As estruturas de sentido**

Gil defende que a Arte é um campo onde há a aparição de fenómenos do campo do não consciente e do consciente. Entre estas duas há um limiar onde surge o campo das pequenas percepções, cuja articulação com as macropерcepções e as imagens-nuas é objeto de análise na primeira parte do livro.<sup>7</sup>

Não é fácil aperceber-se da forma como o não consciente e os fenómenos de limiar interferem na experiência. É necessária uma sensibilidade apurada para que se tenha consciência da forma como os dois se infiltram e modulam a própria experiência consciente, porque a forma como operam é distinta da forma como a consciência se articula para nos dar conta da experiência. A diferença entre eles e o consciente não é assim uma diferença unicamente de grau – como seria se o inconsciente fosse apenas um menos consciente - mas sim uma diferença na mecânica das operações que

---

<sup>7</sup> José Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: 2005, 11

desenvolvem.<sup>8</sup> O intuito do autor é, portanto, a tentativa de construir uma fenomenologia dos fenómenos de fronteira.

Para isso, usa empreendimentos sugeridos por Freud na *Metapsicologia*: se para este o conteúdo psíquico inconsciente é ‘uma representação de coisa só’ separada da ‘representação da palavra correspondente’, para José Gil esta característica é associável pelo menos às imagens e representações que estão separadas do seu conteúdo verbal, ou seja, separadas do discurso que há ou houve sobre elas. Estes conteúdos teriam assim uma carga inconsciente, porque estão esquecidos do seu passado quando habitavam o mundo do discurso. A este tipo de imagens que surgem através de um corte com o seu significado verbal, Gil chama-lhes imagens-nuas.<sup>9</sup> Elas atraem outras imagens-nuas que partilhem com elas algum tipo de predicado comum, criando interações complexas cuja única ‘cura’ seria a passagem à linguagem verbal, ou seja, a sua cristalização num conteúdo verbalizável.<sup>10</sup>

A sua predominância na percepção que temos do mundo é de grande dimensão, recorremos tão naturalmente a elas que não temos presente a sua importância. Elas são imagens anódinas, que passam despercebidas no fluxo das macroperceções, ou pensamentos voadores, sendo constantemente suscitadas na publicidade ou no cinema ou noutras artes que não o cinema. Elas transportam significações inconscientes que são ainda mais complexas que as das mensagens verbais, exatamente porque bombeiam a percepção do mundo de sentido, sem contudo haver uma tradução verbal que as possa reduzir. Todavia, a vertigem entre o sentido produzido e a ausência de conteúdo verbal que o possa exprimir faz com que se estimule o sujeito à procura desse significado verbal ausente.<sup>11</sup>

Estabelecem-se como fenómenos de limiar porque se inserem no mundo da consciência trazendo consigo conteúdos que pertencem ao inconsciente, sendo o consciente e o inconsciente, o visível e o invisível, diferentes na forma como operam em conjunto com os fenómenos de limiar para providenciar uma semiotização do mundo, isto é, uma interpretação dos diferentes signos a que estamos expostos. São as imagens-nuas que produzem as pequenas percepções a que anteriormente nos referimos.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 13

<sup>9</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 13-15

<sup>10</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 96

<sup>11</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 13-15

<sup>12</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 15-17

As pequenas percepções, que serão objeto de análise mais aprofundada posteriormente, são experienciadas pelo sujeito, mas a relação que estabelecem com a experiência é distinta daquela que impera nos conteúdos presentes na consciência. O autor defende que não faz sentido deixar o conceito de experiência refém do mundo da consciência tal como a fenomenologia clássica o tem feito. Pede-se então uma metafenomenologia que ultrapassa a restrição a que o conceito de experiência tinha sido submetido e tenta compreender o seu papel neste lugar sensível específico.

A Arte seria um lugar onde seria possível desfazer a forma tradicional com que percecionamos o mundo, colocando ruturas nessa percepção, essas ruturas implicam que haja uma reformulação na forma como a experiência artística é descrita. Ao colocar ruturas na percepção, a Arte obriga a uma nova descrição tanto da forma como o espectador é arrastado e se vê envolvido pela obra, tanto da forma como o artista tenta através de diferentes superfícies suscitar ou eliminar este movimento. A relação entre espectador e artista dá-se como osmose. Contudo, nenhum destes três momentos – produção, comunicação e fruição - pode ser descrito unicamente através de atos da consciência, porque em todos eles sofrem interferência e modelação tanto dos fenómenos do inconsciente como dos fenómenos limítrofes.

José Gil constrói uma crítica ao antepredicativo husserliano, porque este considerava, segundo as palavras do autor, que o não-verbal existe como uma camada prévia à linguagem verbal. É preciso clarificar que quando o autor se refere a linguagem verbal não incorre num pleonismo, ele usa o termo linguagem para designar várias formas paralelas da construção de códigos; quando se refere ao verbal, Gil refere-se à palavra envolvida dentro da língua.<sup>13</sup> Até porque como o autor depois conclui, a linguagem é na verdade uma metalinguagem das linguagens não-verbais e das verbais, entendendo-se que o termo genérico linguagem refere-se tanto a umas como a outras.<sup>14</sup> Mas também é possível, pelas mesmas razões, pensar que existem componentes do pré-pós-verbal que nunca se constituem enquanto linguagem ou que não são albergados por nenhuma metalinguagem. São conteúdos não linguísticos que permanecem inexprimíveis na escuridão, o facto de eles existirem e de serem limitados implica que haja sempre um excedente da linguagem que não pode ser captado.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 17

<sup>14</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 101

<sup>15</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 102

Como iremos ver, o autor sustenta que o não-verbal e o pré-verbal também podem constituir-se como linguagem apesar de conterem signos próprios que obrigam a uma semiótica particular. Na verdade, este pré-verbal, a que o autor faz corresponder o antepredicativo husserliano, não é algo que seja anterior num sentido cronológico ao verbal, porque ele defende que este pré-verbal é construído retroativamente a partir do verbal, sendo por isso um pós-pré-verbal. Repare-se que esse já era o ponto quando nos referimos à imagem-nua, porque se ela é constituída através de um corte com a linguagem verbal e a partir daí passa a figurar como linguagem não-verbal, então ela faz parte do pós-pré-verbal. Assim, neste pós-pré-verbal existem conteúdos produtores de sentido que não podem ser expressidos por signos verbais por estes últimos serem insuficientes.<sup>16</sup>

Mas a partir do momento em que este pós-pré-verbal se constitui por retroação da linguagem verbal e que a linguagem verbal se constitui como expressão de algo que ainda não era do campo do verbal, Gil vê-se obrigado a admitir que os dois são originários e derivados ao mesmo tempo e que a sua relação é de mútua dependência, não podendo existir um sem existir o outro. O pós-pré-verbal é suscitado entre as lacunas da linguagem verbal existente e por isso pode formar sistemas ou quase-sistemas singulares não-verbais. Estes sistemas ou quase sistemas não-verbais depois podem constituir linguagem ou manter o seu esoterismo de código não facilmente interpretável. Contudo, estes sistemas ou quase sistemas não-verbais existem também para ultrapassar as limitações da linguagem verbal e são eles que preenchem os lugares onde esta se manifesta insuficiente. O que garante a ligação entre estes sistemas/quase sistemas linguísticos não-verbais com as suas imagens-nuas e os conteúdos linguísticos verbais são as pequenas percepções. Assim, também, se por acaso um conteúdo linguístico verbal se vir expresso através da linguagem ele pode reencontrar como que numa pesquisa arqueológica a imagem-nua e outras linguagens não-verbais.<sup>17</sup>

Se analisarmos mais claramente esta dicotomia entre o linguístico e não-linguístico, entre aquilo que se constitui como um sistema ou quase de sistema de signos e significações e aquilo que permanece inexprimível, podemos de alguma forma considerar que a relação de mútua dependência entre um e outro faz com que um seja resíduo do outro. O autor chama a atenção para a dimensão que o não-linguístico pode

---

<sup>16</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 17 e 98

<sup>17</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 17 e 98

ter, definindo-o como o excedente de significado que não está albergado nos significantes atualmente disponíveis na linguagem. Esta dimensão é sempre virtual e não se consegue muito bem determinar a grandeza dado estar mergulhada na invisibilidade, contudo, o autor defende que ele é inesgotável – até porque enquanto existir linguagem este tem também de existir.<sup>18</sup>

Convém clarificar melhor do que falamos quando falamos de pequenas-percepções. A primeira coisa a notar é que só podemos tomar consciência delas retroativamente. Contudo, elas partilham esta característica com as macropercepções e não define a sua especificidade. As pequenas percepções surgem quando o olhar repara que há um intervalo interno na imagem, por exemplo, num momento de descontinuidade em que aquilo que estava a ser visto tem uma oscilação cujo significado se desconhece. A percepção do intervalo obriga a uma comparação com aquilo se percebeu antes, porque não seria possível compreender uma diferença sem ser em relação a algo que se viu. O que torna possível esta percepção é a pequena percepção, porque ela traduz este buraco a carecer de explicação dentro da percepção do que está à volta em algo que não é verbal. Há algo que não é verbal, como a percepção de uma mudança repentina, que é traduzido numa linguagem também ela não-verbal, porque à ausência de explicação ou de significado para a mudança há um outro conteúdo que prontamente é disparado. Esta rápida colmatação do que faltava não é efetuada pela linguagem verbal, muito antes de podermos exprimir que vimos uma diferença num objeto que observávamos, já tínhamos algo a providenciar o sentido do que desconhecíamos. Isso que providencia o sentido do que antes desconhecíamos é uma forma de linguagem, mas uma linguagem não-verbal operando-se uma transmutação, àquilo que desconhecíamos é atribuído um outro conteúdo que o substitui. Esse conteúdo pode ser de uma tipologia distinta do conteúdo que desconhecíamos; podemos por exemplo, como o autor sugere, transpor cores em sons, figuras em gestos, poesia em música, pintura em poesia. As pequenas-percepções providenciam estas transmutações de formas semelhantes às da metáfora ou da analogia e introduzem assim o não-verbal dentro da linguagem.<sup>19</sup> A partir do momento em que as pequenas percepções operam desta forma estamos perante uma esquematização no sentido kantiano do termo, porque o autor argui que o que está em causa é a criação de

---

<sup>18</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 99

<sup>19</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 100

um sistema de equações e equivalência prontas a providenciar uma percepção do que nos rodeia.<sup>20</sup>

O autor refere várias expressões que interpreta como sugestões da existência da relação de transposição entre o verbal e não-verbal, tanto de Duchamp quando se referiu às ‘cores faladas’, como Kadinsky quando evocou a ‘ressonância dos nomes’ ou quando Khlebnikov propôs a construção de uma língua escrita-pintada universal. Mas reforça que as pequenas percepções não pertencem nem ao mundo de um nem do outro, elas existem entre as duas religando-as e produzindo um *continuum* articulado.<sup>21</sup>

A articulação que existe entre os diferentes conteúdos não verbais – como é o exemplo que expusemos em que as cores se fazem sons – hipoteca a sugestão de que o pré-verbal – ou melhor dizendo o pós-pré-verbal – é um lugar incapaz de produzir sentido e caótico; as pequenas percepções permitem a sua ordenação fazendo com que se constitua um sistema ou quase sistema de significações.<sup>22</sup>

Contudo, cada uma das pequenas percepções estabelece um relação distinta entre o verbal e o não-verbal, de todas as relações passíveis de serem feitas só uma é que é momentaneamente escolhida. Assim, José Gil considera que o efeito provocado pela pequena percepção é semelhante ao da perspectiva no sentido leibniziano do termo, ou seja, como visão do que o rodeia limitado pelas características do lugar de observação. Há assim algo que é troncado e segregado cada vez que uma pequena percepção é articulada, porque outros tipos de ligações são excluídos.

Convém lembrar que há dois momentos em que as pequenas percepções atuam: quando provocam um determinado conteúdo sensorial sem que a consciência disso se aperceba e quando através da consciência olhamos retrospectivamente para a forma como apercebemos determinado elemento da realidade, descobrindo-se a influência das pequenas percepções na constituição dessa percepção. Em boa verdade, só por esta segunda via é que podemos focar a imagem-nua, sempre retrospectivamente, não enquanto elas operam.<sup>23</sup>

Talvez possamos agora redefinir com mais clareza o que é uma imagem-nua. Já havíamos visto que elas surgem num processo de retroação e corte relativamente à

---

<sup>20</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 106

<sup>21</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 102

<sup>22</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 102

<sup>23</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 105

linguagem verbal e a sua semelhança com a imagem do sonho, dado que confundem a representação da coisa e a representação da palavra correspondente à coisa para produzir um só conteúdo. Quando isolada da expressão verbal que lhe deu origem, a imagem-nua consegue expressar-se sozinha enquanto um conteúdo com um significado – mesmo que este significado seja diverso e enigmático. Quando corta com a camada verbal e se constitui como pré-verbal – ou melhor dizendo pós-pré-verbal – a imagem-nua é articulada pelas pequenas percepções no tal *continuum* articulado que providencia uma ligação entre o conteúdo linguístico e outras imagens-nuas. A ligação que estabelece com outras imagens nuas é de natureza complexa, porque essa ligação entranha-se num todo confuso onde as diferentes imagens-nuas agem retroativamente umas nas outras a um ponto que é impossível derivar e encontrar imagens nuas independentes ou origens-comuns. A imagem-nua é apreendida como pertencente a um todo, a uma espécie de circuito de imagens com significações distintas mas onde o que as distingue umas das outras não é claro, pois trata-se de um labirinto onde se descobrem continuamente diferentes salas que tanto dão para salas nunca visitadas, como para salas aparentemente já conhecidas. Contudo, e talvez seja este o paradoxo crucial, as imagens-nuas são produtoras de sentido, por mais excêntricas que possam parecer quando focadas.<sup>24</sup>

Se as pequenas percepções as inserem no *continuum* entre não-verbal e verbal, a verdade é que nem todas as pequenas percepções ligadas a uma imagem-nua são semelhantes, isto é, cada uma das pequenas percepções liga a imagem-nua a diferentes conteúdos linguísticos – tanto verbais como não-verbais. O que caracteriza a especificidade da imagem-nua é que ela tem a capacidade de aderir a diferentes tipos de expressão, a linguagem-nua pode surgir por associação a um som, a imagem pictórica, a um movimento gestual ou uma palavra, bem como a diferentes sons, imagens pictóricas, movimentos gestuais ou palavras.

Convém, contudo, abordar um problema que o autor enuncia a este propósito. Quando se opera a transmutação, existe uma substituição do conteúdo desconhecido, ou que estaria a causar fricção na macroperceção, por um novo que toma o seu lugar. As pequenas percepções anunciam um novo signo e ao fazê-lo invertem a função semiótica, porque, para atribuir um significado ao signo e fazer com que ele se torne capaz de significar, as pequenas percepções esquecem os referentes iniciais a que a imagem-nua se

---

<sup>24</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 103



ligava. As pequenas percepções preparam as imagens-nuas para que estas possam se tornar signos de uma outra coisa até quando existem partes inexpressivas dentro das imagens-nuas. Contudo, essas partes inexpressivas das imagens-nuas são também elas forçadas a adquirir um determinado significado que esteja de acordo com a articulação que as pequenas percepções estão a operar. Ao fazê-lo, as pequenas percepções incluem as imagens-nuas dentro dos circuitos semióticos, mas mantêm-se sempre fora deles num lugar intermédio entre a consciência e a não-consciência.<sup>25</sup>

Estudá-las é abordar o campo dos metafenómenos, enquanto campo que alberga os fenómenos alocados tradicionalmente à consciência e as formas de experiência que ultrapassam o domínio da consciência, pode ser visto como um lugar onde operam feixes de forças. Estas forças são as provenientes das ligações, do corte e do recorte entre o verbal e o não-verbal, o visível e o invisível, a linguagem e o não traduzível em linguagem. Estas forças operam sobre um aparente manto de estabilidade a que está associada a observação objetiva – só retroativamente é que nos podemos dar conta delas. O ‘movimento real da percepção’ não se dá tal como tem sido descrito pelo filósofo, porque as pequenas percepções inserem-se no fenómeno global da percepção, destabilizando-o e dando-lhe movimentos com direções distintas; elas podem ser suscitadas por diferentes motivos, mas surgem no seio das macropercepções, dando-lhe fulgores de sentido impossíveis de traduzir em linguagem verbal. Contudo, a seguir à desestabilização, há sempre um momento de repouso que se lhe sucede, porque as micropercepções têm a possibilidade de preencher os lugares vazios que as macropercepções não conseguiam responder. Se se abrir no nosso inconsciente um lugar ainda não inscrito, logo uma pressão existe sobre esse mesmo lugar para que seja preenchido com novas inscrições. Este inconsciente não é, convém dizer, o inconsciente freudiano, no sentido em que não tem ligação alguma com o recalcado originário ou com o movimento sublimatório. É apenas um não-consciente no seio da consciência ou uma ‘im-presença no meio da presença perceptiva’.<sup>26</sup>

Para terminar esta primeira parte é importante clarificar ainda a diferença entre olhar e visão, bem como as consequências que esta divisão acarreta. O autor defende que a linguagem desliga as coisas da visão, porque tem a mesma capacidade de reflexão que tem o olhar – visão é aquilo que nos providencia a retina, olhar é aquilo que vemos

---

<sup>25</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 112-113

<sup>26</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 22 e 97-98

do mundo já com a ação de todos os conteúdos anteriormente adquiridos. Assim, as coisas são libertadas do corpo onde estavam submersas e onde o encontravam como o seu referente principal, agora as coisas são percebidas no espaço e a sua relação é pensada. Essa visão que não fala e que se existisse seria como uma pura experiência empírica – empírica no sentido em que não teria nenhuma mediação – encontra-se ainda distante do pensamento verbal. O que há no meio dos dois é o olhar, esse que acrescenta à visão mas ainda não é pensamento verbal, porque reside como conteúdo ainda não expresso ou segregado por uma linguagem. Ele preenche o que resta por constituir na percepção, porque sem ele a percepção apareceria esburacada com lugares por inscrever. Ao preenchê-los, ele torna-se numa espécie de linguagem, porque providencia conteúdos que constituem a percepção do que nos rodeia, mas uma linguagem não-verbal, porque não se trata propriamente de identificar coisas vistas com nomes, mas sim olhar para elas e retirar deles sentidos não necessariamente traduzíveis em palavras. O olhar é então constituído de pequenas percepções que poderiam ser transmitidas em linguagem verbal se elas não tivessem perdido o rasto operado pelo recorte anteriormente descrito aquando da primeira definição apresentada neste capítulo.

As pequenas percepções surgem entre o corpo e as coisas percebidas, articulando-os e talvez por isso o autor lhes chama os fonemas mudos da visão. Fonemas porque são elas que conseguem garantir a ligação entre diferentes conteúdos e dar sentidos a cada um deles, mudos porque elas operam sem nos darmos conta e invocam conteúdos invisíveis ou não provenientes diretamente da visão. Contudo, importa não se deixar levar pela intuição que nos sugere um *continuum* entre micro e macropercepções, porque as macropercepções não são micropercepções da maior escala, como o autor contrapõe a Leibniz, advogando que se trata sobretudo de um problema de tipo e mecanismo. Até porque o caminho das micropercepções em direção à produção de sentido surge paralelamente às macropercepções, elas produzem sentido sem estarem dependentes de se tornar uma macropercepção. Ao atuar, as percepções projetam na visão conteúdos com formas invisíveis, não porque não criem imagens, porque como vimos as pequenas percepções tem uma ligação íntima com as imagens nuas, mas porque estas formas que suscitam partem do domínio do invisível e alheio à visão – tal como foi agora definida. As formas invisíveis criadas pelas pequenas percepções são representações intensivas da diversidade dos objetos sobre os quais a visão se inclina e cada uma delas tem uma determinada força que advém dessa intensidade. Assim, os

conteúdos providenciados pelas pequenas percepções não são formas de uma figura, mas sim forma de uma força.<sup>27</sup>

## II) Particularidade da Arte

José Gil defende que o artista usa uma massa primitiva proveniente de um reservatório de experiência e a partir dela opera uma transformação desse manancial de conteúdos anteriormente obtidos. Cria através da linguagem com a qual podemos contactar graças a uma osmose, tocamos no objeto artístico com os nossos sentidos e um tipo de relação distinta se estabelece com ele uma vez que esse objeto tem características particulares. Mas este reservatório não é constituído de experiências puras, uma vez que nele reside uma mistura confusa de diferentes conteúdos que estabelecem retroativamente relações de interação. A densidade destas interações faz com que os conteúdos tenham uma aparência caótica, mas, quando parte deles ascende a uma aparente claridade provocada pela linguagem, isso não faz com que eles se cristalizem necessariamente, porque o motor da criação artística é o contínuo transgredir dessas relações para sugerir novas relações. A experiência estética não pode ser descrita através de consecutivos atos de consciência de um sujeito, porque ela é na sua essência a produção de algo por decifrar e sem evidências. A experiência estética não se pode então materializar num objeto ou num signo cuja visibilidade traria o desvendar do seu mistério.<sup>28</sup>

Assim, o autor refere-se à especificidade das imagens-nuas artísticas. O que seria próprio das imagens-nuas não-artísticas seria o facto de se verem acompanhadas unicamente de macropерcepções, que faria com que o signo produzido pelas imagens-nuas fosse facilmente interpretável ou, como o autor designa, um signo pleno. Quando a imagem-nua se rodeia de macropерcepções mas também de pequenas-percepções, ou seja, de elementos dentro do campo limítrofe, é possível que surja enquanto imagem-nua artística, porque não participa completamente naquilo que constitui uma unidade semiótica monolítica e porque não se deixa limitar e cristalizar.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 54

<sup>28</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 23

<sup>29</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 113

O que seria próprio do olhar do pintor – note-se a distinção já feita entre olhar e visão – é a capacidade de detetar ‘relações de formas, de cores ou de texturas que o olhar comum não vê’. Para Gil, há uma distinção entre o olhar profano – do não artista – e do olhar sensível típico do artista. O que os distingue é a capacidade que o olhar do artista tem de fazer melhor uso das pequenas percepções para aumentar a escala da percepção, tornando nítidos elementos que o olhar profano mal consegue distinguir. Assim conseguiriam desconstruir a imagem-nua, isolando certas partes e exercendo focagem sobre elas a fim de estabelecer novas relações capazes de criar novas imagens-nuas. Isto só é possível através das pequenas percepções, porque são elas que articulam as imagens-nuas com que o artista conhece com outras imagens-nuas já criadas no corpo do artista, bem como tornam possível o aparecimento de novas imagens-nuas que podem ser úteis para estabelecer novas relações com as imagens-nuas já existentes. Se as imagens nuas estão em relações umas com as outras através da esquematização, então o aparecimento de novas imagens nuas que partilhem determinados predicados com imagens-nuas já existentes pode obrigar à sua reatualização. Por outro lado, o poder de síntese da imagem-nua influencia tanto as pequenas-percepções como as macroperecepções do que rodeia o artista, a ponto de serem elemento integrante da sua percepção do mundo.<sup>30</sup>

Ora, como seria de esperar, até durante o processo de produção de um determinado conteúdo dito artístico, a visão que o artista tem do que está a fazer quando pára e observa o estado por terminar da sua obra é influenciada pelas pequenas percepções e pelas imagens-nuas que lhe suscitam essa observação, e é válido que isto aconteça de forma análoga com todas as ideias que possa ter tido do que queria fazer ou com as delineações do que pretende fazer. Tal como as transmutações e transgressões que o artista opera lhe são sugeridas pelas pequenas percepções, porque só elas tem a capacidade de articular os conteúdos não-verbais com os conteúdos verbais e os conteúdos não-verbais entre si.<sup>31</sup>

Esta diferença entre olhar profano e olhar de artista é depois transposta para a diferença entre imagem-nua trivial e imagem-nua artística – e talvez aqui consigamos compreender melhor a especificidade da imagem-nua artística. É porque as imagens nuas triviais são imagens-nuas amorfas, que a Arte vem transformar dando-lhe uma

---

<sup>30</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 116

<sup>31</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 117

superabundância de sentido. Contudo, antes de a Arte operar essa transformação elas deambulam dentro da nossa percepção, providenciando-nos um circuito semiótico fechado onde toda a linguagem está harmoniosamente articulada.<sup>32</sup>

Impõe-se clarificar que os mundos do visível e do invisível não existem separados aquando da experiência, isto é, eles trabalham em conjunto para nos providenciar um sentido do que nos envolve. Contudo, cada sentido é um mundo incomunicável para outros sentidos, mas, ao construir-se, deixa algo aberto para ser revisitado por outros sentidos. Cada sentido ser um mundo significa que toma uma parte do que nos rodeia e confere-lhe dimensões ilimitadas, ao ponto de substituir o total por essa parte. É esse a adulteração gigante que é produzida tanto pelo sentido como pela linguagem sobrepondo uma parte ao todo. As coisas adquirem uma generalidade ou uma abstração a partir do momento em que a parte transgride o seu intervalo e torna visível algo com uma aparência distinta da sua configuração imanente. Aqui, José Gil rejeita a palavra ‘síntese’, mas talvez porque tenha dela um entendimento contrário ao que havíamos usado aquando da abordagem a *Um, Ninguém e Cem Mil*. Talvez porque inerente a noção de síntese pode se ter a operação que toma todas as partes e delas constitui uma ideia aproximada da sua configuração e o autor prefere o termo segregação, por ser a segregação de uma parte que se trata quando ela substitui o todo. Esta segregação é produzida através de uma esquematização e de um sistema de equivalências entre vários sensíveis ou modelações de sensível, como depois Gil descreve no capítulo sobre Kant, e este manancial de operações passa a residir no campo do invisível ainda que condicione posteriormente a experiência. Só assim, o nosso corpo tem a possibilidade de tomar a parte e fazê-la encaminhar-se para um sentimento que ela corresponde ao universal.<sup>33</sup>

Quando Gil se debruça sobre Duchamp alguns dos seus argumentos ganham uma claridade. Se Duchamp tentou através de *Mariée* quebrar com a aura da obra de Arte, ele não o conseguiu, porque, sendo um objeto artístico, a sua aura vem de dentro, dos conteúdos intensivos que evoca e não tanto da sua camada superficial e visível. O olhar não quebra a sua contínua laboração e, por isso, não remete para uma castração no imaginário do espectador, bem pelo contrário, ainda que a sua aparência possa ser a da ausência de aura isso acaba por seduzir até o espectador celibatário porque lhe é

---

<sup>32</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 116-117

<sup>33</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 40-41

revelada a sua condição voyeurística, isto é, a pressão que é exercida no seu olhar para bombear sentidos.<sup>34</sup> O mesmo acontece com os *ready-made*: tratando-se de objetos anteriormente tidos como utilitários, eles poderiam oscilar na sua receção entre serem considerados objetos auráticos ou não auráticos, objectos artísticos ou utilitários – a oposição entre Arte e utilidade não é ao acaso, como veremos futuramente a propósito da análise que o autor faz de Kant. Contudo, a forma como o objeto é exposto e todo o seu contexto influencia a receção e faz dele um objeto artístico, porque o objeto deixa de ser entendido tal como tradicionalmente o era, isto é, deixa de ser entendido pela sua funcionalidade e passa a ser alvo de uma reflexão.<sup>35</sup> Para tal objetivo, deve-se ter em conta a funcionalidade da inscrição, tanto no próprio objeto como o título, porque como Gil já tinha sugerido a propósito do *Grand Verre*, os conteúdos providenciados pelas inscrições desestabilizam o próprio objeto exposto, porque entram em conflito com o adquirido desse objeto, por exemplo, o lugar e a funcionalidade que este ocupa tradicionalmente. Este conflito entre conteúdos só pode ser preenchido por algo que não está na aparência física do objeto, nem na sua inscrição, nem no seu título, mas sim é preenchido por algo proveniente do invisível. Se a inscrição reduzir o enigma existente no objeto, a imagem que o objeto imana continua a apelar a uma expressão verbal que falta suscitando assim imagens-nuas que uma vez criadas englobam até o sentido ausente da inscrição.<sup>36</sup>

Por outro lado, se o objeto artístico carecer de título, menos elementos de sentido já existentes podem ser evocados, tornando ainda mais urgente o surgimento de uma imagem-nua que preencha este lugar vazio. Assim, há um constante desfasamento provocado pelos diferentes elementos do objeto, sejam eles a inscrição, o título, em outras superfícies adjacentes – como acontece na instalação – ou quando diferentes tipos de Arte são misturados – o autor dá o exemplo da sobreposição do vídeo com a escultura. Este desfasamento é constitutivo da imagem nua artística. José Gil conclui que, ao contrário de abolir as diferenças entre Arte e não-Arte, os objetos de Duchamp reforçam a sua condição específica enquanto objetos artísticos, dados os efeitos que provocam no espectador. E remata ‘Toda a evolução da arte moderna de vanguarda que

---

<sup>34</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 82

<sup>35</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 87-89

<sup>36</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 89- 93

acreditava «desconstruir» ou ainda «destruir» a obra de arte, terá apenas demonstrado melhor a sua consistência e a sua autonomia»<sup>37</sup>.

Para melhor compreender a especificidade da percepção estética, José Gil aborda a percepção estética tal como havia sido descrita por Kant e considera que a imagem-nua está presente na *Crítica da Faculdade de Julgar*, embora com outra formulação. Gil equipara-a ao conceito de representação a que falta o conceito do fim da forma ou do objeto representado. Se há alguma coisa que do lado do objeto sugere o jogo harmonioso das faculdades é, precisamente, quando a sua representação tem uma finalidade desconhecida. Se há uma impossibilidade em conhecer o objeto, então só o podemos considerar belo se tivermos em conta esta componente que dentro do objeto – ou da sua representação – tem a possibilidade de sugerir o jogo harmonioso das faculdades. Esta componente não pode ser descrita, porque há algo na percepção do objeto que nos impede de o fazer, contudo, é a forma como percebemos o objeto que potencia os movimentos próprios da percepção estética.<sup>38</sup>

Só poderíamos considerar belo o objeto cuja finalidade é desconhecida ou o objeto que nos permite abstrair da sua finalidade conhecida. A representação do objeto é construída pelo observador através dos conteúdos presentes e passados que tem disponíveis. Esta síntese é um produto da imaginação e existe a possibilidade de a compormos através de modos distintos. Só certos modos de produzir essa síntese podem ausentar a pressão para considerarmos um determinado objeto de acordo com a sua finalidade conhecida.<sup>39</sup> Mas essa pressão existe e dá-se pela força de uma ilusão de esquematização que tenta projetar sobre as formas as suas finalidades. Contudo é-nos apresentado o seguinte paradoxo: o prazer estético surge quando identificamos um objeto como tendo a finalidade de não ter finalidade, ou seja, tendo a finalidade de ser tido como belo ou proporcionar o prazer estético.<sup>40</sup>

O autor dá o exemplo da observação de uma lareira cujas labaredas mudam consecutivamente de formas, esta mudança atrai a nossa atenção, contudo não conseguimos retirar significado dessas modulações. O que observamos, na verdade, é a representação da lareira mas cujo conceito ignoramos para já, só a podemos conhecer quando acrescentamos a essa representação um conceito, dando-lhe uma representação

---

<sup>37</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, P94

<sup>38</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 119

<sup>39</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 120

<sup>40</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 121

central que está ligada a representações conexas. Só tornando a representação clara é que podemos conhecê-la, porque ela passa a ser distinta de outras representações e também da representação confusa que tínhamos quando ainda não tínhamos o conceito de lareira aplicado à representação de lareira. ‘Distinção’ significa aqui tornar claro a composição das representações que constituem a lareira, nomeadamente, a representação central e as representações conexas. Ter uma representação distinta significa fazer uma soma das representações de lareira – presentes e passadas –, de modo a construir uma composição consciente do que é uma lareira. Os diferentes elementos da lareira, tal como as diferentes representações sumarizantes de lareira são organizadas de forma a ordenar a multiplicidade.<sup>41</sup>

As representações consideradas belas são aquelas a que o gosto se prende enquanto olhamos a lareira, o gosto procura a poesia, porque aqui a poesia – ou a fantasia – significa a possibilidade de surgirem visões imaginárias. Não se trata portanto, aqui, de procurar objetos tidos como belos, mas antes aqueles que potenciam o livre jogo da imaginação. A partir do momento em que um objeto potencia este livre jogo da imaginação, ele passa a ser atrativo para o olhar, torna-se belo. O paradoxo começa quando se descobre que o livre jogo da imaginação só é possível se faltar uma representação principal à composição diversa da lareira, a falta de conceito provocada pela multiplicidade atrai a nossa atenção sem que haja uma impressão mais forte que lhe fixe o sentido. Sem esta impressão, a imaginação torna-se mais tensa e prenhe, procurando preencher o vazio deixado pela ausência de conceito, para isso ela imprime um ‘movimento cambiante, diversificado à matéria sensível das suas representações’<sup>42</sup>.

Para que isto seja possível temos de passar da atitude cognitiva à atitude estética, isto é, considerar o objeto a ser analisado deixa de ser tido por aquilo que se torna visível na sua representação para dar lugar a um burilar do olhar e da imaginação. Porque agora já não é a aparência ou a representação do olhar que interessa, mas sim aquilo que ele evoca. Esta mudança implica que se ultrapasse o conteúdo que a visão apreendia para introduzir no seio desse conteúdo um outro conteúdo desta feita invisível, operar aquilo que Gil chama de ree inversão de fundo e forma.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 124-125

<sup>42</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 126

<sup>43</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 126



Porque quando se dá a passagem da atitude cognitiva à atitude estética perde-se a concentração nos elementos materiais do fogo, a sua dimensão física, para ter atenção à forma do fogo. Não há aqui, contudo, uma incongruência, porque, como vimos, a forma é algo que emana a partir do lado material, mas que não corresponde a esse lado material, tanto pela segregação de representações ditas principais e conexas, como pelo facto de dessa segregação não resultar uma estabilização daquilo que a fogueira é e, sobretudo, daquilo que a fogueira pode representar. Aquilo que a fogueira é e representa para o sujeito é diferente da experiência sensível que capta a fogueira exatamente por a sua complexidade pedir que conteúdos invisíveis sejam suscitados.<sup>44</sup>

A partir do momento que há esta emanção a partir de um objeto existe uma intensificação na matéria da imagem produzida sobre esse objeto, porque o sujeito tenta evocar conteúdos que lhe permitam fixar a representação do objeto. Esta intensificação é crescente e cumulativa até que a forma do objeto assuma pregnância e autonomia suficientes. Esta intensificação é responsável por abalar as formas da representação, porque o acrescento de conteúdos provocado pelo olhar obriga a uma cada vez maior abstração face à experiência sensível primeira. O autor defende que este acrescento de conteúdos ao objeto é um processo que confere liberdade ao sujeito. Esta liberdade consuma-se quando se dá uma atenção única à forma do objeto, porque isto significa que já não é um requerimento cognitivo ao objeto, ou seja, já não há uma pretensão de se o conhecer. Agora, pretende-se obter um novo sentido, este sentido é produzido pela liberdade do sujeito que tenta apreender a globalidade da forma e da sua intensividade latente. Contudo, a questão principal é que este novo sentido que se pretende obter já não é um sentido que tenha em conta a finalidade do objeto, porque esta tem que ver com a atitude cognitiva e com os seus requerimentos. A atitude estética permite ao objeto ser apreendido sem a pressão exercida da procura de finalidade.<sup>45</sup>

Quando adoptamos uma atitude estética, é-nos permitido substituir a percepção da coisa e a sua matéria por uma forma que é, como vimos, caracterizada por uma elevada intensividade. Esta forma torna-se pregnante, no sentido em que se impõe sobre o sujeito, e adquire liberdade. Ora como a forma é produto da imaginação, a sua libertação não é possível sem uma libertação da própria imaginação. Para Gil, esta liberdade é sinónimo de caos ou de abismo temporário, porque a forma liberta-se da

---

<sup>44</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 127

<sup>45</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 128-129

esquematisação operada pela atitude cognitiva. A liberdade proporciona um jogo livre de associações e de relações entre as diferentes sensações que o objeto suscita. É a esta liberdade que é associada ao prazer estético, porque da representação do objeto que se tinha estanque surge a sua transformação num símbolo estético que estimula a imaginação por existir na forma conteúdos que são inexprimíveis ou fixados.<sup>46</sup>

Este caos deriva do invisível, no sentido em que são conteúdos invisíveis que proporcionam o burilar da visão sobre o olhar. Como vimos, o que difere o olhar profano do olhar do artista não é que tenham uma experiência retiniana distinta, porque não são os conteúdos visíveis que diferem de um para o outro. Os dois olham, e por olhar entende-se a distinção anteriormente feita entre visão e olhar, coisas distintas, porque sobre a sua visão há um trabalho que é efetuado com via a inserir na própria experiência visível conteúdos invisíveis, ou seja, conteúdos exteriores à experiência retiniana. Estes conteúdos mudam a visão progressivamente até se obter o olhar. Mas como vimos, a indefinição da forma primeiro e o seu carácter potencialmente enigmático a seguir – se se tratar de um objeto que tenha a possibilidade de se transformar num símbolo estético – proporcionam aquilo a que autor chama de caos.

Este caos tem uma relação direta com o invisível, porque é este último que o torna possível, contudo ao surgimento do caos sucede-se sempre uma nova forma que anula o caos. Convém definir adequadamente o que se entende por caos, porque não se trata aqui de um nada ou um vazio, mas outrossim de um sentimento de ausência que exerce uma pressão sobre o sujeito para que seja preenchida. Este caos anula a percepção da matéria e agita-a até a forma se tornar prenhe.<sup>47</sup>

José Gil define intervalo como aquilo que separa e religa dois instantes sucessivos, ou, dito de outra forma aquilo que separa um instante precedente de um instante seguinte. É entre estes dois instantes que pode surgir o caos, se o fizer falamos de intervalo absoluto. O intervalo absoluto começa com o caos a que depois é sucedida a emanação de formas, assim ao surgir, o caos põe em marcha o seu contrário, porque a prazo as formas irão coagular e colmatar o caos. Porque se o caos provoca múltiplos movimentos de perturbação, desordem, confusão e abra a forma à vida, ele também suscita um vazio a ser preenchido pela forma. Para que esta forma surja é necessário que

---

<sup>46</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 132

<sup>47</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 134-135

se estabeleça progressivamente um diagrama que vá organizando aquilo que o caos suscita, nomeadamente, as imagens-nuas por ele emanadas.<sup>48</sup>

O processo de transformação da imagem percecionada tem, assim, três fases: uma primeira chamada de esquematismo, onde existe a percepção de conhecimento proveniente de uma atitude cognitiva, uma segunda chamada de abstração onde a percepção compreende um caos no qual existe uma ausência de sentido e de conceito próprio da atitude pré-estética e, finalmente, a percepção estética, que incrementa sentido ao dado alargando o conceito.<sup>49</sup>

Gil avança que Kafka, Beckett e Pessoa mostraram o antagonismo entre o agente e o sistema do mundo. Deixar-se levar pelo sistema de forças do mundo é mergulhar no caos, por isso, surge a necessidade da *desimplicação* que é operada, por exemplo, pela linguagem, porque a linguagem distancia-nos do mundo, faz-nos encará-lo como se tivéssemos de fora. Esta *desimplicação* é, de certo modo, artificial, no sentido em que constitui uma espécie de ilusão que nos permite uma estabilidade, a estabilidade de não se sentir implicado. O autor defende, aliás, que não devemos deixar-nos contaminar por esse caos e legitima assim a existência da vida banal, onde ocorre a manutenção da esquematização, porque esta nos permite estar entre a *desimplicação* e a implicação totais. O contrário é a confusão extrema ou a psicose, e a fuga a essa confusão extrema ou a psicose é a atitude mais natural. Contudo, a produção de linguagem não implica uma desimplicação total, surge como uma espécie de retraimento estratégico contra o caos, permite-nos fingir que estamos de fora para podermos estar dentro.<sup>50</sup>

Estar-se completamente implicado no mundo é estar na confusão mais extrema, e aqui o autor associa a esta confusão extrema o caos. Estar-se implicado no caos, segundo autor, leva a que não vivamos a vida comum e a teia de estabilidade.<sup>51</sup>

Gil concede que a Arte contraria a desimplicação e assim surge como possibilitadora do caos e da psicose. Contudo, para Gil, a arte também é um jogo que permite implicar desimplicando, tal como o havia feito a linguagem.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 198-201

<sup>49</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 246

<sup>50</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 281-282

<sup>51</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 282

<sup>52</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 284-285

### III) Heteronímias

Para José Gil, cada obra de Arte acarreta consigo um mundo. Contudo, é necessário que se explique o que se entende aqui por mundo. Um mundo é a base que sustenta a significação produzida pela forma – forma no sentido em que a havíamos anteriormente definido. Este mundo é definido pela existência de um sistema que lhe é interno e é esse mesmo sistema que é, por sua vez, constituído de formas. Deste modo, o sistema torna-se num estilo, porque o estilo é um sistema de um conjunto de formas que surgem dentro de uma obra de Arte. A partir do momento em que um estilo se manifesta tem de o fazer a partir de um mundo e pode ter dentro de si diferentes mundos - se esse estilo for reconhecível fora da obra, então dentro dele há outros mundos presentes noutras obras. Isto porque cada estilo tem dentro de si diferentes formas e cada uma dessas formas emana de um mundo, de uma superfície que permite a evocação de uma forma.<sup>53</sup> A progressão da escala sugerida pelo autor vai da obra singular, para a fase – também chamada de período, para a obra total de um determinado autor.

Há linguagem quando cada forma se torna num mundo, isto é, quando cada forma que a linguagem utiliza tem a possibilidade de se tornar numa superfície a partir do qual evocam outras formas. Apesar de isso, há como que uma restrição, pois cada expressão de linguagem não pode albergar todos os significados possíveis, mas apenas todos os significados possíveis que essa linguagem pode ter. A partir do momento em que a linguagem é uma articulação de elementos mínimos, é possível que cada expressão de linguagem tenha em si uma especificidade, uma certa maneira de ver a que o autor chama também de ângulo ou ponto de vista.<sup>54</sup>

Qual seria o elemento mínimo possível? O autor refere que é difícil defini-lo, porque o que caracteriza a forma é também o seu carácter enigmático que a torna impossível de reduzir a um signo. Contudo, faz sentido pensar em unidades pictóricas mínimas – no caso da pintura –, que podem ser mundos desde que tenham a capacidade

---

<sup>53</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 164

<sup>54</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 164

de evocar uma forma. O que possibilita que mundos sejam capazes de evocar algo, quer seja a unidade pictórica mínima ou todo o quadro são as pequenas percepções.<sup>55</sup>

Cada obra de Arte particular tem um estilo quando se torna possível inseri-la no sistema que o estilo pressupõe. Este estilo pode ser transversal a todas as obras de um autor e, nesse caso, cada mais pequeno mundo, cada obra particular, cada fase possuem a possibilidade de expressar esse estilo. Estilo esse que, ao usar a linguagem, reflete também uma especificidade e maneira de ver. A presença do estilo nunca é visível e o nosso único modo de acesso dá-se exatamente pelos conteúdos invisíveis que este evoca. Existe, contudo, uma totalidade que alberga a globalidade do estilo, esse lugar é um limite onde o estilo já não pode ultrapassar e é chamado de infinito atual. A partir do momento em que algo que se insere dentro de um infinito atual, tem estilo e dessa forma tem necessariamente linguagem, ponto de vista e maneira de ver. Assim, cada mundo inserido dentro do estilo tem também uma especificidade que lhe é conferida por estar dentro do estilo. Se acedemos ao estilo unicamente através de conteúdos invisíveis, é preciso que haja algo que garanta a ligação entre os conteúdos visíveis e os conteúdos invisíveis. Esta função é exercida pelas pequenas percepções, que garantem o reconhecimento do estilo em cada mundo singular bem como, num sentido mais genérico, a relação do mundo com qualquer conteúdo por ele evocado.<sup>56</sup>

Ao fazê-lo, as pequenas percepções intensificam-se na relação entre mundo e forma evocada de forma a criar uma pregnância, isto é, um sentimento de que determinadas formas se impõem ao sujeito que observa a obra de Arte. Estas formas evocadas suscitam conteúdos não-conscientes que se sobrepõem ao imediatamente visível e à consciência, tornando esses conteúdos alcançáveis quer ao nível da consciência como ao nível da quase consciência – sendo esta última o lugar limítrofe entre a consciência e a não-consciência.<sup>57</sup>

Estas considerações servem depois ao autor para caracterizar um fenómeno que considera típico dos pintores modernos. O facto de Picasso, Klee ou Malevitch usarem diferentes linguagens permite que cada uma das fases construa estilos distintos. Assim, é-lhes permitido alcançar o mundo partindo de outros pontos, isto é, tendo uma diferente maneira de ver, ângulo ou ponto de vista. É neste sentido que o pintor se

---

<sup>55</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 167

<sup>56</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 164

<sup>57</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 167

transforma outro ou múltiplos outros, o que leva José Gil a concluir que a pintura moderna é *essencialmente heteronímica*.<sup>58</sup>

Ao evocar constantemente o invisível, a Arte moderna só pode ser compreendida através do conceito, porque ele é que dá o elo que falta quando o vazio ou a ausência se manifesta na obra. A relação entre o vazio e a forma está assim presente em toda a parte da linguagem usada pelo artista moderno e as alterações de estilo explicam-se por ela. Consequentemente, também a criação de outros artistas dentro do artista se deve a esta relação, porque eles marcam uma diferença única e singular que produz descontinuidades. Contudo, o que acontece se essa variação for constante e contínua? O autor considera que este é o falhanço de Duchamp, porque ao recusar uma linguagem presa dentro de um estilo só conseguiu criar uma obra mantendo o conceito constante, sendo assim a única coisa que resta é um silêncio e um xadrez.<sup>59</sup>

Existe uma pretensão natural do ser humano para querer universalizar o seu juízo de gosto - quando este é formulado procura-se um assentimento universal quanto ao teor desse juízo. É importante clarificar que este juízo não é pessoal, no sentido em que não é fechado em si próprio. Ele nasce da *dessubjectivação* e do acordo com a *universalidade das vozes* – expressão de Kant. Gil identifica o prazer do juízo estético com o do devir-outro, mas clarifica que não se trata de um devir-outro empírico mas antes *‘um outro que ele próprio se torna-outro’*. Ao tornar-se outro, o sujeito sente uma infinidade de prazeres possíveis de outros sujeitos. Tornar-se outro é assim tornar-se um outro universal ou um outro transcendental, que permite aceder por uma articulação harmoniosa do jogo das faculdades a um sujeito universal subjetivo, ou seja, a ser-se alguém que pode pensar pondo-se no lugar de qualquer outro.<sup>60</sup>

O autor avança ainda outra hipótese para que o artista se consiga desfragmentar e dissolver-se, aqui já não se trata de se olhar a si através de um outro lugar, mas antes ver através de um outro. Ao observar um corpo alheio, o artista concentra-se nele, pensa em formas de representar aquilo que o objeto lhe suscita e imagina como seria ver a partir desse corpo.

Ao usar a linguagem para a criação de um objeto artístico, o sujeito que a usa tem possibilidade de se colocar na posição de um outro e de olhar para si como um

---

<sup>58</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 165

<sup>59</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 167

<sup>60</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 270

outro. Assim, consegue produzir uma fragmentação de si e dessa forma dissolver-se adotando outros pontos de vista.<sup>61</sup>

#### IV) Prolongamentos

##### A) As estruturas de sentido

É sobretudo nesta secção que podemos observar alguma forma de continuidade entre parte da problematização presente no primeiro capítulo. Primeiro, a obra de José Gil permite aprofundar melhor aquilo que havia chamado, no primeiro, capítulo de conteúdos extra-sensíveis que influenciam a própria experiência sensível, para dividi-los em conteúdos de três dimensões, a saber, o consciente, o não-consciente e o limiar entre os dois. A relação que estes estabelecem com os sentidos faz com que a própria experiência sensível seja moldada por eles, ao ponto de nunca ser possível termos alguma forma de ‘sensação pura’. A diferença entre o olhar e a visão mostra como a visão não existe de facto, porque dela nunca temos uma manifestação, a não ser aquela que é burilada pelo olhar.

Falar sobre uma determinada obra, implica compreender a singularidade que surge com cada uma das suas instanciações, mas também entender a articulação que cada instanciação faz com o próprio universo de conteúdos da obra a que pertence, bem como com o universo de conteúdos que constituem a própria vida. Por outro lado, se concordamos na existência de um determinado modo natural da percepção, interessa analisar a forma como aquilo que é feito numa obra age – ou pode agir – sobre esse mecanismo pré-existente de percepção da realidade.

Como vimos, José Gil defende que aquilo que é já conhecido de uma determinada obra adquire um certo estatuto de importância relevada aquando do contacto com uma nova instanciação da obra. É também expectável que esse manancial de conteúdos tenham importância aquando do revisitar de um elemento da obra já conhecido. Longe de querer discutir o grau de importância do estatuto desses conteúdos específicos, interessa-me questionar a forma como os conteúdos adquiridos sobre a obra

---

<sup>61</sup>Gil, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 291

jogam com a própria obra no caso particular da obra de Cesariny, defendo como ponto de partida, até por razões já evocadas, que me interessa mais compreender a potencialidade que a obra pode ter vista à luz desse jogo do que predeterminar qual é o impacto desse jogo – como também já foi visto existem outras leituras que segregam esta questão e o facto de existirem expressa desde já a sua possibilidade.

A existência de um adquirido relativamente a uma obra pode potenciar um certo sentimento de segurança no contacto com a mesma se esse adquirido não for posto em causa, porque cada momento de singularidade da mesma não representa um desafio novo, essa singularidade é domesticada com a ajuda do adquirido. Este já havia sido o argumento a propósito da análise de *Um, Ninguém e Cem mil*, quando nos foi possível tentar avançar uma análise do medo face ao desconhecido ou na resistência à plasticidade. A resistência à plasticidade está ligada à estabilidade epistemológica, porque se segregamos aquilo que a singularidade tem de diferente existe um triunfo imediato do adquirido. Esta estabilidade epistemológica garante um sentimento de conforto porque nos ausenta de questionar o resto dos conteúdos presentes no adquirido e porque subalterniza problemas como os da compreensão de como percebemos o mundo e produzimos sentido, questões essas que parecem tranquilamente resolvidas na chamada quotidianidade. Porque neste lugar onde aparentemente estamos protegidos pelo adquirido temos também um escudo contra a ausência do adquirido

A identificação que José Gil faz dos mecanismos de produção de sentido obriga-nos a algum cuidado na abordagem deste problema. Se por um lado, Gil identifica um conjunto de mecanismos que são responsáveis por criar ruturas no adquirido, por outro lado também não deixa de frisar que esses mesmos mecanismos são responsáveis pela sutura dessa rutura. Tal acontece, por exemplo, na análise do papel das pequenas perceções, pois estas são simultaneamente responsáveis por desestabilizar o fenómeno global da percepção, mas também por preencher as lacunas criadas pela mesma. Se elas permitem, por exemplo, uma emanção de sentido diferente do produzido pela macropercepção quando deparadas com um intervalo, elas não deixam de lhe de dar um determinado sentido. Mais, são as próprias pequenas perceções que permitem a identificação de um intervalo interno dentro da macropercepção. Esta ambivalência não parece ser de todo sinal da sua falibilidade, mas antes retratar o próprio carácter desconhecido do que se sucede aquando da experiência estética e do seu impacto sobre o sujeito, podendo encaminhá-lo para lugares distintos. A crítica que,



posteriormente, irei fazer ao argumento de José Gil prende-se, por um lado, com uma recusa desta espécie de argumento teleológico de que o final do processo dá-se sempre pelo equilíbrio, por outro lado, com a falta de ênfase que o autor dá à diferença entre o equilíbrio pré-experiência estética e o equilíbrio pós-experiência estética.

Contudo, ao estudar o papel das pequenas percepções, José Gil acaba por sublinhar alguns mecanismos que podem ser importantes para compreender a forma como uma obra pode reagir contra o adquirido. Primeiro, se quando se estabelece uma pequena percepção há uma articulação entre um conteúdo verbal e não-verbal, Gil defende que esta relação é única e distinta de outra que articularia outros conteúdos. Assim, o mesmo conteúdo pode ser articulado com diferentes outros conteúdos em diferentes momentos, possibilitando uma diversidade de ligações. Se os conteúdos são num determinado momento fixos, a possibilidade de eles se articularem de diferentes modos faz com que haja uma pluralidade de sentidos possíveis para um mesmo intervalo percecionado. As ligações feitas pelas pequenas percepções não são vinculativas, isto é, nada garante que perante um intervalo semelhante não possam haver articulações que envolvam conteúdos diferentes dos que seriam evocados num momento diferente.

Segundo, ao potenciar que cada imagem-nua se ligue pelas pequenas percepções a diferentes conteúdos linguísticos – tanto verbais como não-verbais - existe a possibilidade da transmutação de conteúdos, isto é, que cada imagem-nua se transforme e passe de um determinado tipo de conteúdo, por exemplo, um conteúdo sonoro num conteúdo pictórico. Contudo, esta transmutação também não é vinculativa, no sentido em que existe sempre a possibilidade da transmutação dessa imagem-nua num outro tipo de conteúdo diferente do que havia sido previamente suscitado.

Terceiro, agora discutindo alguns aspetos que só ficaram visíveis com a análise que fiz no segmento II) A particularidade da Arte, é importante relembrar o retrato que José Gil faz do adquirido, ao defender que nele residem um reservatório de experiências misturadas num todo confuso de diferentes conteúdos que estabelecem relações de reenvio. O autor chama-lhe uma massa primitiva anterior, que é evocada a cada momento da vida, mas sendo ela exatamente confusa entende-se que não há alguma forma de clarividência total sobre a mesma. Isto possibilita que cada incursão sobre essa massa primitiva seja distinta na medida em que ela se constrói também a partir de momentos posteriores aos que providenciaram determinada experiência. O que está aqui

em causa é a possibilidade de, em prol de uma experiência presente, se poder reorganizar o conteúdo da experiência passada. Assim sendo, é também possível que, quando há um contacto com uma determinada instanciãção da obra, esta mesma se manifeste outra num momento seguinte, em prol das alterações efetuadas dentro do reservatório de experiências que ocorreriam entre um e outro momento, ou, até, que o contacto com essa instanciãção da obra obrigue a um novo jogo de reenvios com esse reservatório de experiências, nem que seja para relevar o seu carácter confuso.

Quarto, irei no momento seguinte do segmento *Prolongamentos* manifestar a minha discordância quanto à distinção que José Gil faz entre imagem-nua artística e imagem-nua não artística, defendendo que aquilo que o autor defende ser a imagem-nua artística pode ser suscitada em lugares outros que não nas formas canónicas de Arte. Contudo, se aceitarmos como ponto de partida que aquilo que Cesariny faz quando escreve, quando pinta ou quando constrói objetos, é Arte, então podemos partir para a análise da obra de Cesariny usando como axioma que a sua obra suscita imagens-nuas artísticas, ou seja, imagens-nua que surgem aquando do contacto do sujeito com a Arte. O que seria próprio das imagens-nuas artísticas seria a sua capacidade de romper com a macropercepção com a ajuda das pequenas percepções, contudo, ao fazê-lo não se constitui como uma unidade semiótica monolítica nem se deixar cristalizar: permanece enigmática muito embora produza sentido. Para além de se atualizarem a partir de outras formas de conteúdos, as imagens nuas atualizam-se também entre elas, criam ligações que são constantemente feitas para depois serem desfeitas, nem que seja pela focagem que pode ser efetuada após ou durante a experiência estética.

Por fim, como tentei evidenciar a propósito do argumento que Gil faz quando defende que o mundo do visível e o mundo do invisível trabalham conjuntamente para nos providenciar um sentido do que nos envolve, a constituição de cada sentido faz com que este funcione como um mundo incomunicável para outros sentidos, mas ao construir-se deixa algo em aberto que tem de ser preenchido por esses mesmos outros sentidos. Ao constituir-se enquanto sentido, este segrega certas partes para substituí-las por uma outra parte que garante a hegemonia sobre a representação do todo, mas é exatamente quando se manifesta em falta que outros sentidos podem ser suscitados de uma maneira, mais uma vez, não vinculativa.

Desta forma, um dos argumentos que irei tentar sustentar, é que a natureza da obra de Cesariny possibilita este jogo de pluralidade de diferentes associações possíveis,

isto é, potencia que as pequenas-percepções fulguem e se intensifiquem ao lidarem com um conteúdo e que estejam constantemente a evocar outros conteúdos já adquiridos. Mas ao invés de criar pequenas-percepções vinculativas, a própria excentricidade da obra possibilita um constante evocar de novas pequenas-percepções que aniquilem as anteriormente já adquiridas.

Por fim, se a relação entre conteúdos conscientes, não-conscientes e limítrofes é possível, se dentro dessa relação se articulam também conteúdos linguísticos e não linguísticos, e se dentro dos linguísticos é possível encontrar ligações entre conteúdos verbais e não-verbais, então existe um manancial de relações possíveis que torna a experiência estética fecunda. Mas, quando em certos poemas Cesariny coloca ruturas dentro da linguagem verbal, isto é, exprime-se por uma linguagem verbal de um modo não linear e excêntrico face à chamada linguagem corrente, ele obriga a que outros conteúdos, sejam eles conscientes, não-conscientes, limítrofes, linguísticos, não linguísticos, verbais e não-verbais, sejam evocados. O que falta na linguagem verbal dos seus textos obriga a que o sentido seja produzido por outros conteúdos previamente adquiridos, ou, como referimos neste subsegmento, a constituição de um sentido a partir das palavras obriga à convocação de outro sentido que o venha colmatar; ora, se o sentido da palavra se manifesta em falta pela própria incerteza enigmática de vários textos, há sempre um requerimento de que surjam novos sentidos evocados ou novas ligações, tendo por propriedade comum o facto de nunca serem vinculativas. Este pode ser, aliás, um dos efeitos provocados sobre a leitura pela chamada escrita automática ou pela livre-associação, potenciar a existência de conteúdos que estão sempre manifestamente em falta e que, por isso, pedem sempre o apoio de outros que são suscitados pelo leitor, podendo este ter acesso à fantasia e ao prazer da livre imaginação. Pondo a questão em termos abordados neste capítulo, coloca-se nestes momentos em evidência a existência de um pós-pré-verbal, ou seja, a existência de uma carência na linguagem que a obriga a suscitar conteúdos produtores de sentido que não podem ser expressos por signos verbais e que servem para preencher as lacunas da linguagem existente.

Podemos entender o poema *you are welcome to elsione*<sup>62</sup> como a tentativa de esboço da nossa vontade de atingir o pré-pós-verbal. Se o pré-pós-verbal é o excedente de significado que subjaz sempre à linguagem verbal, então a procura de novas formas

---

<sup>62</sup> Mário Cesariny, *Pena Capital*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, 35 – *you are welcome to elsinore*

de expressão, como de coisas ainda não exprimidas, pode passar pela tentativa de resgatar o que ainda não foi dito, por ter ficado aprisionado dentro próprias limitações da linguagem verbal. Mas se o verbo é a tentativa de esgotar o que há por dizer, de dar luz aos conteúdos adormecidos e escurecidos dentro do corpo, há como que um lado trágico. Porque a ofensiva do verbal, por mais que não seja gorada, cria sempre um outro excedente, um outro resíduo e assim talvez se lance uma outra luz nos versos *‘assim também eu nunca te direi o que sei/ a não ser pelo arco em flecha negro e azul do vento’*<sup>63</sup>. Se, ao nos depararmos com o enigma, existe um conjunto de imagens-nuas que surgem com o objetivo de bombear de sentido o que carecia do mesmo, então talvez a única possibilidade de mimese desse caos seja a aproximação a esse movimento frenético de aparição de imagens-nuas. Ora, como Gil identifica, o que é característico das imagens nuas é operarem com a ajuda das pequenas perceções uma espécie de transmutação, substituindo conteúdos de um determinado tipo, por exemplo um conteúdo visual, num conteúdo sonoro capaz de exprimir a sensação provocada pelo conteúdo visual. Assim, aquilo que não é exprimido pelo verbal, pode ser expresso por outro tipo de conteúdos não-verbais, desde que estes sejam linguísticos – o que é uma redundância porque tudo o que é expresso usando códigos é linguagem. Mas, ao operar esta transmutação, existe sempre a possibilidade que o novo conteúdo tenha um entendimento diverso quando observado por um terceiro ou pelo próprio. Como vimos, as imagens-nuas são agregações de outras imagens-nuas ou dos sentimentos de origem que os provocaram. Ao realizar essa síntese, as imagens-nuas assumem temporariamente uma parte dos seus constituintes, contudo, um posterior olhar sobre essa mesma imagem nua pode revelar outra das suas componentes. Assim, se houver uma expressão que evoque uma determinada imagem-nua é possível que esta me suscite uma nova componente que anteriormente havia sido esquecida. Este é, aliás, o carácter ambíguo das imagens-nuas porque se elas produzem sentido não se deve contudo considerar que esse sentido é perfeitamente inteligível. Apesar de pertencerem ao sistema de códigos e significações da linguagem, quando focadas elas revelam-se enigmáticas e complexas, assemelhando-se por isso a um símbolo estético cuja intensividade varia em relação direta com a sua indefinição.

*Se you are welcome to elsinore* não for um convite ao excedente do verbal, mas sim ao excedente da própria linguagem, então mesmo com a transmutação dos

---

<sup>63</sup> Cesariny, *Pena Capital*. 143 – voz numa pedra

conteúdos feita pelas imagens-nuas é impossível exprimi-lo. Assim, é acentuado o carácter trágico da iniciativa do dever falar ao colocar-se perante nós a parede da nossa limitação. Mas o dever falar obriga a este movimento que é a recusa do silêncio, a ação dá-se pela perpétua iteração de um processo de tentativa e movimento contra um bloco que também constantemente muda, porque ao transformar-se a linguagem, ao criar-se nem que a breve expectativa de uma linguagem mais avassaladora capaz de exprimir aquilo que não tinha sido expresso, há um novo excedente de inexprimível que se cria com características também elas diferentes do que havia tido antes da transformação da linguagem.

Contudo, há ainda outra possibilidade que se afigura: se nem a linguagem nem a transmutação são suficientes para exprimir o inexprimível, dado a limitação dos seus códigos, então é possível atacar aquilo que garante a articulação entre os códigos. Como havíamos visto, são as pequenas percepções que inserem as imagens-nuas entre o verbal e o não-verbal e que dão luz a estes últimos para que se possam inserir no circuito da linguagem. Ao recusar a construção de um discurso articulado de forma a providenciar-nos um sentido, ao inserir, como em *radiograma*<sup>64</sup>, um conjunto de códigos avulsamente, como o são as palavras ‘*alegre, triste, lúcido*’, há como que uma quebra na linearidade ou na forma convencional com que estes símbolos são apresentados. Assim, ao destruir as regras da linguagem, tenta-se alcançar aquilo que a linguagem pelas suas regras não pode exprimir. À ordenação este poema contrapõe o caos, a existência de palavras distintas com significados conexos, também eles distintos, mas obrigadas a conviver no mesmo corpo, digladiando-se pela nossa atenção e misturando-se umas nas outras apresentando-nos num todo confuso que vamos organizando em sentidos distintos, mas que, se assim o desejarmos, podemos sempre de novo refazer, construir uma nova leitura a partir da leitura já feita. Importa notar que este texto não consegue impedir a construção de nexos, nem tão pouco a articulação feita pelas pequenas percepções, mas, ao ausentar-se de nos providenciar um nexo já construído, há como que um convite ao burilamento da visão.

## B) Sobre a especificidade da Arte

---

<sup>64</sup> Cesariny, *Pena Capital*. 31 – *radiograma*

Este subsegmento terá dois momentos, um primeiro onde irei aproveitar para continuar o argumento do subsegmento anterior à luz da conceptualização de José Gil sobre a especificidade da Arte e um segundo onde irei problematizar essa mesma conceptualização

1- Retornemos ao momento em que Gil se debruça sobre Kant. O autor defende que, quando existe uma percepção de algo que é desconhecido, observa-se a inexistência de um conceito que absorva a representação desse desconhecido. Escasseia uma representação central que subalternize as representações conexas, de forma a que se torne clara e distinta, opondo-se à representação confusa que antes tínhamos do elemento desconhecido. Desta forma existe uma representação sumarizante da lareira que reduz a sua multiplicidade. Contudo, o livre jogo da imaginação vive paredes meias com o caos e só é possível se faltar esta representação central à composição diversa do desconhecido, conquanto o caos só surge se o invisível, os conteúdos extra-sensoriais que influenciam a própria experiência sensível, o permitir, tanto por não ter adquirido ainda o conceito, tanto por um conceito que se esperaria capaz de explicar o desconhecido se manifestar incongruente para dar conta da experiência. Contudo, é o caos e a liberdade para o preencher que, segundo Gil, providencia o prazer estético.

Ao construir quadros e textos que primam pela sua heterogeneidade, onde é difícil identificar um núcleo que depois se ramifique em outros elementos, ou seja, onde é custoso encontrar uma representação central que subjugué as representações conexas desse mesmo quadro ou texto, Cesariny cria um determinado corpo que resiste mais facilmente à esquematização pela via de um conceito. Não que ela não possa existir ou surgir, mas apenas torna possível que hajam futuramente novas formas de abordar, cosendo essa representação clara e distinta a partir de outras partes das que haviam sido utilizadas previamente para construir essa representação clara e distinta. Desta forma, cria também a possibilidade de os quadros ou os textos se predisporem continuamente ao jogo livre da imaginação sem ser cancelada por uma representação central.

No mesmo sentido, podemos entender as inscrições que Cesariny coloca em diferentes quadros, porque, como Gil avança, a inscrição provoca um conflito com o objeto exposto porque o convida para um reenvio a si mesmo. O desfasamento que se verifica entre a inscrição e o objeto inscrito provoca o caos que depois é colmatado pela pequena percepção.

2- Se é lícito considerar que Gil identifica corretamente alguns dos fenómenos excêntricos que ocorrem durante a experiência estética, não deixa de sustentar a especificidade dos objetos artísticos.

Se o que é característico da Arte é, por entre outros critérios, a possibilidade de produzir ruturas na perceção, é de algum modo pouco crível sustentar que essas mesmas ruturas só surgem aquando da frequência de um museu ou fruindo de um outro objeto dito artístico. Consecutivamente, tal como acontece a propósito de uma atenção demorada sobre uma lareira – exemplo que Gil usa a propósito da explanação do argumento kantiano - um objeto criado sem finalidade alguma e totalmente desinserido do contexto institucional da Arte pode-nos suscitar ruturas na perceção se a nossa atenção possibilitar a captação de intervalos internos dentro da imagem desse objeto.

Este primeiro argumento tem um aprofundamento quando o autor se refere à especificidade das imagens-nuas artísticas. Segundo José Gil, como vimos, estas caracterizam-se por ter um carácter enigmático, menos fácil de interpretar que uma imagem-nua trivial – ou não-artística. Contudo, esta distinção é num certo sentido incongruente, porque, como o próprio sustenta, o que é característico das imagens-nuas é estarem emaranhadas num todo confuso, onde cada uma das imagens-nuas tem a possibilidade de influenciar uma outra, criando continuamente imagens-nuas que são sínteses de outras. De mais para mais, cada pequena perceção tem a possibilidade de obrigar cada imagem-nua a transgredir-se quando entra em contacto com a linguagem. Não faria sentido que se imagens-nuas artísticas e não artísticas existissem no mesmo manto submerso de invisibilidade e não se misturassem e influenciassem reciprocamente. Assim, é bem possível que as imagens-nuas artísticas surjam potenciadas pela perceção de um intervalo dentro de um objeto não-artístico, como é possível que imagens-nuas não-artísticas surjam quando o sujeito entra em contacto com um objeto artístico. Se o que está em questão na imagem-nua artística é a sua intensidade, intensidade essa que é variável com a sua indefinição, convém não esquecer que qualquer um dos objetos que nos rodeiam pode ser alvo de indagação e manifestar conter dentro de si um enigma, nem mais que seja o enigma proveniente de tentar descobrir o porquê da nossa afeção, neutralidade ou abjeção por ele, e talvez assim se perceba o motivo da vontade de retirar a Arte dos seus circuitos institucionais e trazê-la de volta para a vida. Talvez seja isso que esteja em causa no *discurso de reabilitação do real quotidiano*, um convite a uma análise crítica da realidade dita

banal, que permita submetê-la à mesma dúvida e suspeição a que se submete habitualmente os objetos ditos artísticos.

Há assim uma antinomia fundamental entre a divisão que Gil faz entre o olhar profano e o olhar do artista, e um dos lemas repetidos pelo movimento surrealista português da autoria de Lautréamont – ‘*La poésie doit être faite par tous. Non par un*’. Se José Gil sustenta que há uma osmose entre artista e espetador, ela só seria possível se houver um acompanhamento na aventura do artista por parte do espetador. Ora se o olhar profano é distinto do olhar do artista, então haveria como que uma relação de subjugação do espetador relativamente ao artista, porque este último possuiria instrumentos ao seu dispor que o primeiro não possui. Tornar-se-ia assim epigonal tanto o produto da relação que o sujeito estabelece de forma direta com a Arte, como seria impossível qualquer tipo de discurso acertado sobre Arte pelos não-artistas, a não ser talvez por sorte. Seria mais interessante porventura quebrar com esta dicotomia olhar profano/olhar do artista, porque a fulguração do objeto artístico vive do convite a que o olhar profano deixe de o ser e que se deixe encaminhar pelo processo de criação e destruição como o artista o faz. Ou talvez seja mais lícito pensar que determinado olhar não pertence a determinada pessoa, mas sim que a mesma pessoa pode ter diferentes olhares, isto é, oscilar entre ter um olhar profano e ter um olhar artístico.

Se José Gil tem a perceção coerente que Duchamp, mais que destruir a carga aurática do objeto de Arte, acabou por reforçá-la, parece ter um entendimento demasiado superficial do porquê de isto acontecer. É certo que os *ready-made* suscitam imagens-nuas quando focados, contudo, como Gil avança, isso deve-se ao contexto em que estão inseridos. Num contexto habituado a outro tipo de - há falta de melhor palavra - esculturas, a introdução do *ready-made* torna-se enigmática, cria uma rutura de sentido ausente. O *ready-made* colocado no seu local habitual ou funcional não é considerado Arte, e Gil identifica corretamente que, ao ser exposto num museu, ele torna-se um objeto artístico, porque causa o tal caos depois colmatado por imagens-nuas. Parece-me, contudo, que o erro do autor é considerar que a aura do objeto artístico emana dele próprio, se assim fosse, não obstante o contexto, esse mesmo objeto emanaria a mesma aura. O facto de o *ready-made* emanar a sua aura de objeto artístico provem do contexto, como o próprio admite, isso quer dizer que não é o objeto em si que é aurático, mas antes o ato de o colocar num determinado espaço inusitado. E se esse ato nos perturba e nos causa fricção, é pela sua excentricidade, mas também porque ele é



inserido num determinado contexto institucional onde somos incentivados a duvidar e suspeitar. Quando o surrealismo defende uma quebra do conceito tradicional de Arte e repudia as suas formas de institucionalização, como o museu, o que está em causa é não só quebrar com a suposta aura do objeto artístico, apelando à sedução de outro tipo de objetos ditos profanos, mas também que os outros objetos ditos profanos sejam submetidos ao mesmo exame, como Cesariny parece anunciar nos versos ‘*e é por isso que eu acho que as paisagens ainda hão-de vir a ser /escrupulosamente electrocutadas vivas*<sup>65</sup> – até porque, como Gil enuncia a propósito de Kant, é a forma como percebemos o objeto que potencia os movimentos próprios da perceção estética e, assim sendo, essa forma de perceção pode ser transporta para fora dos locais da Arte institucionalizada.

A própria ideia de que a Arte é um objeto como tendo a finalidade não ter finalidade e que está intimamente ligada ao desinteresse e à fruição entra em conflito com a defesa do papel político-revolucionário feita por Breton nos *Manifestos Surrealistas*<sup>66</sup>. Talvez se concorde aqui com José Gil que o prazer estético tenha que ver com a possibilidade de potenciar o livre jogo da imaginação, mas o que está em causa não é que esse momento se torne num momento só de entretenimento, é porque esse livre jogo da imaginação tem consequências políticas, porque transfigura a forma como a realidade é percecionada e coloca novas dúvidas à ação. Se esta liberdade está intimamente relacionada com a ausência de conceito, com o enigma proveniente de não termos uma representação central que subordine as representações conexas, por exemplo, então esta liberdade está intimamente ligada ao caos e o que poderá distinguir será o que se entende que acontece a seguir ao caos, se há um retorno ao ponto de partida ou se há alguma forma de inflexão. Para simplificar, poderíamos dizer que se Gil se move contra a psicose e vê na Arte uma forma de cura, em textos de Cesariny como de tantos outros surrealistas, há uma defesa da psicose, no sentido em que defendem o papel desregulador da Arte sobre a vida.

Se a única função da rutura é obrigar a uma revisita do objeto em questão e a construção de um novo discurso sobre ele, então a experiência estética aproxima-se demasiado da inocuidade, de ser apenas um produto apto a providenciar-nos um certo tipo de prazer. Se a Arte tiver alguma coisa que ver com revelação ou se tiver algum intuito de transformação do que a rodeia, é preciso garantir que ela não seja só um jogo

---

<sup>65</sup> Cesariny, *Pena Capital*. 37 - autografia

<sup>66</sup> André Breton, *Manifestes du Surréalisme*. Folio. 1985

de entretenimento, mas que mude alguma coisa em quem está em contacto com ela. Posto por outras palavras, é preciso que o momento ulterior à experiência estética seja significativamente distinto ao anterior para que essa experiência adquira alguma forma de significância para lá do prazer da fruição.

O que pode estar em causam, nomeadamente, em *voz numa pedra*<sup>67</sup> é a compreensão da íntima ligação entre o caos e a transgressão – e aqui pode-se dizer que há uma concordância com o que defende José Gil –, contudo, há um convite para que haja uma superação da imobilidade que esse desregramento poderia causar e o apelo à construção de um estado diferente do presente. Ao invés da prostração perante um belo arrebatador de fruição prazerosa – como Gil defende, revisitando o argumento kantiano –, há uma exortação ao ato, como se de uma plataforma dita artística, como é a do poema, fosse possível partir para fora do circuito artístico institucionalizado ou, dito de outra forma, compreender que a vida pode ser o palco da Arte – e talvez assim se compreendam as inúmeras quezílias dentro do movimento surrealista, presentes até no *Segundo Manifesto*<sup>68</sup> de André Breton ou na *Intervenção Surrealista*<sup>69</sup> de Mário Cesariny, porque as discussões relativamente à praxis quotidianas são também debates estéticos e políticos

Mas se há esta íntima ligação entre a Arte e o Caos não podemos cair na ingenuidade de pensar que tudo aquilo que se diz ser Arte consegue agitar qualquer tipo de espetador. Se a primeira conclusão que disto poderíamos tirar seria o deitar por terra a tentativa de que José Gil nos fala de tentarmos universalizar os juízos de gosto, não nos podemos esquecer que o mesmo objeto artístico pode suscitar diferentes tipos de reações no espetador. Uma visão acostumada sobre um objeto artístico pode cancelar a sua fulguração enigmática e consequente convite à imaginação. Daí que surgem duas tentativas distintas de fugir a uma visão acostumada, a primeira é a realização de intervenções artísticas irrepetíveis como é o caso dos *aquamoto* – construções destinadas a ruir a prazo – e uma segunda que só depende do espetador e da sua contínua capacidade de destruir o adquirido e procurar um novo enigma no já visto.

---

<sup>67</sup> Cesariny, *Pena Capital*, 143 – *voz numa pedra*

<sup>68</sup> Breton, *Manifestes du Surréalisme*.

<sup>69</sup> Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997

### C) Sobre as heteronímias

Como talvez tenha sobressaído na secção anterior, a este propósito existe alguma excessiva abrangência no que toca ao conceito de devir-outro, adoptando formulações contraditórias. Para tornar mais claro, irei adotar a designação autor para me referir à figura do autor que emana dos textos e pessoa para me referir ao sujeito que anima o corpo produtor do objeto artístico. A pertinência desta diferenciação prende-se com a necessidade de diferenciar, por um lado aquilo que o autor-personagem que fala pode fazer bem como a imagem que o leitor cria dessa o autor-personagem que lhe fala, por outro lado aquilo que a pessoa pode fazer enquanto sujeito dentro de um corpo. Um simples exemplo, se um determinado autor escrever *‘eu tenho cabelo azul’*, isso não significa necessariamente que a pessoa passe a ter automaticamente cabelo azul, e se por ter cabelo azul não se deva entender o facto literal de ter o cabelo azul, mas antes se deva entender outro tipo de significação proveniente da imagem ‘cabelo azul’, então o autor pode passar a ter cabelo azul nesse outro sentido que não o sentido literal, mas a pessoa continua a ter o cabelo da mesma cor.

Num primeiro momento, quando se refere a estilo, sistema, mundo, obra, infinito atual, o que parece estar em causa é a possibilidade do autor se transformar - convém contudo esclarecer que, no momento em que define a mudança do autor, José Gil está sobretudo preocupado com a forma como esta mudança é percecionada pelo espetador. Podemos concluir que, se ao autor lhe atribuíamos acostumadamente um determinado estilo e identificávamos esse estilo como a sua identidade, aquilo que ele é enquanto autor, então ao mudar de estilo ele muda-se também enquanto autor. É, contudo, lícito pensar que a pessoa também muda, fruto do tempo ou fruto do impacto que a relação que tem com a sua obra provoca na sua vida, naquilo que ele é. Contudo, a própria indefinição do ato de criar faz com que nos seja impossível derivar os impactos exatos que a alteração que ele teve como autor provocaram no que ele é enquanto pessoa. Por outro lado, essa mesma indefinição não permite tão pouco estabelecer alguma forma de analogia entre as duas mudanças – refiro-me à mudança enquanto autor e enquanto pessoa -, até porque o que ele é enquanto pessoa está sujeito a transformações, nas quais a sua vida enquanto autor é apenas uma dimensão.

A confusão surge quando José Gil sustenta que, ao construir estilos diferentes ou diferentes linguagens, o autor consegue alcançar o mundo a partir de outros pontos e

obtem uma diferente maneira de ver, ângulo ou ponto de vista. É preciso clarificar que o autor, tal como eu o defini, não vê nada, quem vê é a pessoa que depois decide escrever e criar um autor, é essa pessoa que pode ver deslocando-se de si, imaginando como seria estar noutro lugar, e, se a ajudar criar alguma coisa para especular como seria estar noutro corpo, então o autor pode permitir ajudar a pessoa nesse processo – o próprio José Gil refere a forma como após criar algo o sujeito pode refletir sobre si enquanto autor ou enquanto sujeito. Contudo, sem alongar muito na chamada teoria do fingimento poético, é preciso dar o crédito à pessoa de poder fingir tornar-se outro sem se tornar outro de todo, ou seja, de conseguir encenar uma mudança sem que isso acarrete nenhuma alteração significativa naquilo que é, ou dito de outra forma ainda, a pessoa não precisa de mudar para que o autor mude e, talvez aqui, se torne mais clara a ingenuidade de José Gil - é que ele defende que necessariamente quando o autor muda a pessoa muda com ele na mesma medida, o que pode acontecer, sem dúvida, mas não é condição necessária para que se opere essa mudança.

Penso que esta confusão entre pessoa e autor devém mais clara a propósito da forma como Gil interpreta a dessubjectivação kantiana na experiência estética de quem está a observar um objeto artístico. Porque agora Gil defende a existência de um outro ‘não-empírico’ – por eu empírico podemos entender, *mutatis mutandis*, aquilo que havia definido como a ‘pessoa’- e uma outra categoria que é a do outro-transcendental, um outro-universal, ou um outro que ele próprio se torna-outro. Daqui o autor depreende que se o espetador se mudar enquanto outro-transcendental não significa que se mude enquanto outro-empírico, o que acaba por ser o argumento de fundo de José Gil de que a experiência estética está associada a um desregramento momentâneo que depois é cancelado com o retorno da ordem.

Se há um efeito de desregramento ou de deslocamento ou de alteração de disposição quando alguém está a ter uma experiência estética seria quase impossível que se eliminasse tudo o que esse alguém trazia para trás como Gil defende ao visitar Kant. Ao defender a dessubjectivação durante a experiência estética, o autor contradiz o que havia dito antes, quando lembrou que são os conteúdos existentes na invisibilidade da nossa consciência que são projetados sobre as obras de forma a identificar nelas um estilo, ou aliás, toda a defesa do papel da imagem-nua na compreensão do objeto artístico, porque a imagem-nua é um conteúdo já anteriormente adquirido.

Talvez por tudo o que enunciámos seja difícil crer, como José Gil defende, que necessariamente, e, friso, necessariamente, quando alguém usa a linguagem para a criação de um objeto artístico esteja também a desfragmentar-se ou a dissolver-se em outros pontos de vista. Talvez por habituação, quando vejamos o autor fazê-lo creiamos que a pessoa também o está a fazer. Mas não nos podemos esquecer que é o próprio José Gil que defende que a Arte cura o autor da psicose, porque lhe permite implicar-se desimplicando-se no mundo e que a experiência estética caótica é cancelada pela utilização da linguagem, porque cristaliza esse caos num sentido.

Importa, por fim, referir que para alguns surrealistas a diferença que sugiro é artificial, o facto de existir uma práxis surrealista na vida quotidiana e a necessidade de se fazer uma revolução no modo de vida vem de alguma forma defender que a pessoa tem de ser necessariamente um autor em todas as circunstâncias da sua vida e talvez um exemplo desta ideia seja o panfleto *Autoridade e Liberdade são uma e a mesma coisa*. Contudo, esta defesa coloca-se tragicamente no plano normativo do que deveríamos ser.

Não cabe no objetivo desta dissertação sentenciar sobre se a práxis quotidiana de uma pessoa foi conseguida face a objetivos definidos, por isso, se a práxis quotidiana de uma determinada pessoa conseguiu ou não conseguir romper com as estruturas do sentido de forma a ser reconhecido na sua diversidade. O que está em causa, outrossim, é discutir o que nos resta dessa pessoa, neste caso a sua figura enquanto autor, se essa figura que emana ao falar através dos textos tem a capacidade de destruir as rigidificações contra que se debate e assim afirmar a sua diversidade e indefinição face ao olhar de um outro, permanecer oculto e indistinguível até porque *‘nenhuma garantia de leitura grátis se oferece ao viandante’*<sup>70</sup>.

Ao entrar num mecanismo de iteração sucessiva de devir-outro enquanto autor, Cesariny possibilita que abalemos constantemente a figura que tínhamos dele, demolir-se à nossa frente provocando um caos onde o sentido do texto se manifesta permanentemente presente e ausente, presente no sentido que nos insta à descoberta e que não conseguimos defender a sua inexistência, ausente no sentido em que é enigmático. Como José Gil defende, o reconhecimento de um estilo numa obra possibilita um momento de habituação, um momento em que determinado detalhe da obra é compreendido por algo que já havia sido adquirido anteriormente. Assim, esse momento desvela-se como uma leitura grátis, na qual não somos obrigado a

---

<sup>70</sup> Cesariny, *Pena Capital*, 50 – a *antonin artaud*

desembolsar nada. Esta articulação é possibilitada pelas pequenas percepções, porque são elas que ordenam o caos proveniente do aparecimento de um novo elemento desconhecido, como se fosse possível ‘*pregar as partes mais íntimas da matéria*’<sup>71</sup>. Não estamos, importa dizer, no ponto de vista *naïf* que considera que esta matéria confusa permanece sempre e contra todos os outros intuitos como inalcançável. O intuito desta dissertação é tentar demonstrar que esta é uma questão presente em diversos textos e que é uma luta contra a rigidificação, afirmando o plástico que pode estar em causa ao longo da obra.

---

<sup>71</sup> *idem*

### Terceiro Capítulo – Poemodrama e Drama Estático

Neste capítulo irei abordar os livros *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, de José Augusto Seabra, e *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*, Éditions de la Différence, 2004, de Teresa Rita Lopes.

#### A) O poemodrama

A hipótese de partida de José Augusto Seabra é que a obra de Fernando Pessoa constitui no seu todo um poemodrama agitado por um poetodrama. Interessa definir, desde já, o que se entende por poemodrama e poetodrama: enquanto o primeiro termo surge para definir a existência de um drama em poemas, o segundo serve para definir um drama em poetas. A pluralidade de poetas e de sujeitos que tomam a palavra ao longo da obra faz com que o texto tenha no seu seio um conjunto alargado de linguagens, cuja convivência entre si é de natureza dramática. A articulação entre estes diferentes sujeitos e respetivas linguagens faz com que se encene um sistema, como se existisse alguma forma de ordenação dentro deste jogo de diferentes poetas. O sistema de que fala o autor é um sistema que esteve em contínua expansão, criando dentro de si sistemas de dimensão inferior, fazendo transitar entre os próprios poetas uma infinidade de códigos distintos. Ao contrário de existir uma unidade ou homogeneidade em Pessoa, observar-se-ia uma heterogeneidade de linguagens fundada pelos próprios heterónimos.<sup>72</sup>

Teria sido o próprio Pessoa a compreender o que sucede com o fenómeno poético dos heterónimos, ao afirmar que a garantia da sua identidade e especificidade reside naquilo que chama de estilo e que José Augusto Seabra chama estrutura de linguagem poética. A sua preferência por esta designação ao invés de estilo prende-se com o facto de a conceção de estilo ser insuficiente para acentuar a originalidade e unicidade da linguagem de um poeta. Porque a noção ‘estilo’ só se pode compreender por oposição a uma linguagem-norma, como se houvesse uma forma natural de dizer

---

<sup>72</sup> José Augusto Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, 14-15

algo que depois é transgredida pelo estilo, criando como que artificialmente uma forma diferente de dizer o mesmo.<sup>73</sup>

A linguagem poética tem dimensões próprias que não se caracterizam unicamente por ser uma oposição face à linguagem normal; ao escrever e dar vida aos seus poemas, cada poeta cria a sua própria língua, onde código e mensagem confundem-se. Assim, não se trata só de criar diferentes pontos de vista ou conceções filosóficas distintas em cada um dos heterónimos, mas também de experimentar diferentes formas de o expressar, ainda que forma e conteúdo surjam as duas cindidas no momento da enunciação.<sup>74</sup>

Esta mútua coexistência no momento de enunciação faz com que seja impossível dividir um enunciado poético em termos de forma e conteúdo ou significante e significado, porque ele obriga a que o significante seja o seu significado e que ambos se atualizem no momento da comunicação. Por isso, é impossível reduzi-lo a um conceito, porque o que ele opera é uma ‘estrutura complexa em que coexistem elementos conceptuais, sensoriais e afectivos, que estabelecem entre si e com o significante uma pluralidade de relações recíprocas’. Se a análise temática é importante para a compreensão da obra de Fernando Pessoa, é também fundamental dar relevo à análise da linguagem dos heterónimos – linguagem aqui no sentido anteriormente enunciado. Contudo, José Augusto Seabra frisa que a questão da multiplicidade de linguagens coloca um problema não propriamente à pessoa de Pessoa, mas à sua obra.<sup>75</sup> O que revela que este é um problema do autor-personagem de Fernando Pessoa e não da pessoa de Fernando Pessoa.

José Augusto Seabra defende que a atenção dada à hipótese de um drama de personalidade psicológica fez com que se não se reparasse devidamente na natureza dramática da poesia pessoana. Ao avançar esta hipótese, o autor clarifica que esta não é uma questão baseada em problemas de género, isto é, de melhor definir qual o género literário em que a obra pessoana se enquadra, mas, outrossim, compreender a componente dramática da sua poesia. Esta componente não está assim expressa dentro

---

<sup>73</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 27-28

<sup>74</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 28

<sup>75</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 29



das formas tradicionais de apresentar um texto dramático, mas no diálogo das linguagens poéticas e críticas de todos os heterónimos.<sup>76</sup>

Desta forma, torna-se lícito o projeto de Seabra de tentar definir as diferenças estruturais entre essas linguagens, embarcando numa caracterização de cada um dos poetas dentro do sistema poetodramático.<sup>77</sup> Contudo, como a análise que empreende o demonstra, mais que demonstrar blocos de coerência linguística, encontram-se universos também eles espalhados.

É o próprio Pessoa que, segundo Seabra, em *Ficções do Interlúdio* avança que a diferença entre poesia lírica e poesia dramática não é uma diferença de tipo mas de grau, partindo-se progressivamente da primeira para a segunda enquanto se dá uma sucessiva despersonalização do ‘temperamento’ e do ‘estilo’ de cada poeta sem que seja necessário ‘dar a forma de drama’ ao texto. Assim, os heterónimos aparecem na obra sem a necessidade de estarem inseridos dentro das formas convencionais de apresentar um texto dramático, construindo o poetodrama sem a necessidade de se constituírem enquanto personagens de uma trama.<sup>78</sup>

Seabra recupera o argumento de Pessoa que é da pluralidade do real que Pessoa faz decorrer a pluralidade dos sujeitos, ao recordar a seguinte frase presente em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*: ‘como o panteísta se sente árvore e até a flor eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente de cada por uma suma de não-eus sintetizados num eu postigo’<sup>79</sup>.

Se Seabra nos fala da morte enquanto poeta dramático de Fernando Pessoa, ele também afirma que esta morte é, na verdade, uma metamorfose em vários poetas líricos que constroem por sua vez obras próprias, porque cada um deles opera enquanto sujeito poético o seu próprio fingimento. Desta forma consegue-se concretizar uma ‘verdadeira revolução poética’ ao afirmar uma poesia ‘multipessoal e plurissubjectiva’.<sup>80</sup> (e assim o sujeito poético não tem de estar ligado a um corpo).

Contudo, ao lidar essa multipessoalidade e plurissubjectividade, Pessoa cria personagens, o que possibilita a José Augusto Seabra caracterizar cada um dos poetas

---

<sup>76</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 30-31

<sup>77</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 32

<sup>78</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 33

<sup>79</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 39

<sup>80</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 34

que formam no seu conjunto o poetodrama.<sup>81</sup> Não sendo certo de onde aparecem as suas personagens, parece-me lícita a referência de Seabra, novamente, às *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, quando Pessoa escreve ‘Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas’.<sup>82</sup>

A própria experiência de Pessoa na dramaturgia não deverá ser tida como alheia ao poetodrama. Se o *Primeiro Fausto* acabou por ser um projeto gorado, o *Marinheiro*, publicado aquando do lançamento do primeiro número de *Orpheu*, ficou como o único texto dramatúrgico de Fernando Pessoa dado como acabado. Mesmo sendo considerado um drama, é difícil encontrar em o *Marinheiro* a estrutura tradicional do drama, pois este seria, como Pessoa teoriza nas *Páginas de Estética e de Teoria e Críticas Literárias*, o drama estático, um drama sem ação, sem movimento, sem conflito e sem enredo. Assim acontece com as três *Veladoras*, segundo Seabra, elas são distintas só aparentemente, dado que as suas ‘falas retomam-se umas às outras ao longo da peça numa espécie de solilóquio obsessivo, reduzindo a três vozes que entre si ecoam, até que a sua própria identidade se dissolve’.<sup>83</sup>

Seabra concorda com a análise feita por vários críticos, nomeadamente João Gaspar Simões, que encontram uma sintonia entre o teatro simbolista e o *Marinheiro*, em particular, entre este último e *Les Aveugles* de Maeterlinck. Considera que as raízes destes duas obras e a tragédia grega não foi convenientemente explorada, até porque, agora citando Nietzsche, afirma que o coro trágico dos gregos poderia ser mais antigo e mais fundamental do que a ação que decorreria durante a peça.<sup>84</sup>

A busca por um teatro sem ação, sem personagens, onde os atores seriam reduzidos à imobilidade para que pudesse sobressair as suas falas, teria sido considerada por Maeterlinck como um regresso às antigas máscaras da tragédia. Mas agora José Augusto Seabra relembra o sentido etimológico da palavra *persona*, que em latim significa máscara ou personalidade, para sugerir que os heterónimos de Pessoa funcionam com esta dupla funcionalidade de serem pessoas e máscaras ao mesmo tempo. Desta forma, sustenta que a obra de Pessoa é essencialmente trágica – aqui já não no sentido ao qual me referi no parágrafo anterior – mas no sentido em revela uma

---

<sup>81</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 45

<sup>82</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 54

<sup>83</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 67-69

<sup>84</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 72

contínua procura e fuga da máscara, sem conseguir alcançar nem a procura nem a fuga, residindo assim uma agitação entre os dois movimentos contrários.<sup>85</sup>

Para o autor, é exatamente este tipo de relação dramática que está em causa no que chama o sistema poetodramático, sistema esse que se apresenta por entre as múltiplas relações de reenvio e distanciamento entre os diferentes heterónimos. Quando fala em sistema, não se trata propriamente de arguir que a obra pessoana é estruturalmente fixa ou fechada, mas de afirmar que cada parte entra em diálogo com a totalidade da obra. Não sendo esta última monolítica, há como que um contínuo eclodir, pois existe sempre novas possibilidades de leitura quando cada parte é compreendida dentro do jogo dramático encenado dentro da obra. Desta forma, é-nos possível mergulhar dentro dessa *imbricação complexa*.<sup>86</sup>

Convém desde já esclarecer que o autor distancia aquilo que é a identidade biográfica e a psicológica privada de Fernando Pessoa daquilo que é Fernando Pessoa enquanto polo subjetivo do poetodrama, que mais não é que um outro poeta, cuja fabulação biográfica é uma emanção indireta da vida do primeiro. Com efeito, se ao poeta-personagem Fernando Pessoa é atribuída a vida do corpo Fernando Pessoa, não é mais que um empréstimo, como se emprestaria uma máscara, sendo impossível derivar o berço originário da poesia - dita pelo corpo - ortónima na vida desse corpo, até porque a haver a possibilidade dessa derivação ela teria de usar o campo muito mais largo de toda a sua obra. Há assim como que uma contração, porque ao manancial da obra produzida pelo corpo só certa parte é atribuída a uma das personagens da sua obra.<sup>87</sup>

## B) O simbolismo e o problema do drama estático

Percorrendo os escritos dos simbolistas sobre o teatro, Teresa Rita Lopes frisa a importância que adquire a palavra distanciamento, podendo ser ele distanciamento da vida ou do real, bem como distanciamento face à peça ou ao texto. A própria obra de Arte teria a possibilidade de criar um mundo distinto com a sua própria atmosfera, luz e

---

<sup>85</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 72-73

<sup>86</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 125-126

<sup>87</sup>Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 203

vida, abstraindo-se do mundo presente onde os indivíduos são tidos numa fixação pré-determinada sem que se consigam distanciar do concreto como ideias puras.<sup>88</sup>

Existiria um grande tronco no pensamento simbolista sobre teatro que seria Mallarmé, é dele que partem as ideias maestras que depois são retomadas e postas em prática por outros autores, nomeadamente a vontade de substituir os indivíduos por símbolos, a destruição da anedota e da linguagem, o convite ao silêncio e a defesa teatro enquanto cerimónia mágica que tenta redescobrir na palavra o seu poder criador. Maeterlinck teria, no seu início, tentado pôr em prática estas teorias de um teatro estático ou de uma tragédia íntima. Contudo, há um outro ramo do tronco mallarmeano que é o do Alfred Jarry, que teria como afinidade com os simbolistas a recusa do naturalismo e uma procura do distanciamento.<sup>89</sup>

É por este motivo que a autora defende que os descendentes diretos do simbolismo no teatro, pelo lado do ramo de Jarry, foram os surrealistas. Eles que haveriam perseguido um sonho jarryano revelador dos símbolos. Mas o essencial é que eles deram à linguagem uma nova dimensão, despertando as suas valências mágicas, provocadoras e criadoras – e assim, mais não fizeram que seguir a via aberta pelo simbolismo.<sup>90</sup>

Mallarmé, por seu lado, exprimiria recorrentemente a sua preferência pela intimidade da leitura longe da agitação do público, dos efeitos cenográficos e da presença limitadora dos atores. Para o autor, dada a autossuficiência do texto dramático quando lido, é possível que ele próprio se encene dentro do leitor dispensando o teatro – aqui tido como o local físico onde se convencionalmente se encenam textos dramáticos. A vivacidade própria do texto dramático, autossustentado pela leitura das *almas delicadas*, seria também ela defendida por Théodore de Wyzewa, ao ponto de considerar espúria a presença sobre o palco de atores ou de uma encenação.<sup>91</sup>

Também Albert Mockel teria acentuado o impacto castrador da multidão envolvida no espetáculo de teatro, pois esta retiraria o prazer íntimo de poder mergulhar na obra na solidão sem a presença inoportuna dos atores que mais não fazem que se imiscuir dentro da imaginação. Já Charles Maurice, defendera que qualquer peça

---

<sup>88</sup>Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*. Paris: Éditions de la Différence, 2004, 33

<sup>89</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 58

<sup>90</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 58

<sup>91</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 18

encenada seria de um interesse claramente inferior ao que é possível através da leitura dessa mesma peça, pois esta última tem a possibilidade de suscitar algo no leitor para além da castração orquestrada pela representação da peça.<sup>92</sup>

Mesmo Maeterlinck frisava que os grandes poemas da humanidade não são cénicos, quer o *Rei Lear*, ou *Hamlet*, ou *MacBeth*, ou *António e Cléopatra* não deveriam ser representados em cena, porque, a partir do momento em que as personagens da peça são corporizadas pelo ator, há como que uma confusão entre aquilo que elas podem significar ou ser e a carne do ator, a tal ponto que quando Hamlet morre em cena ele acaba por morrer para nós também. O espectro do ator haveria assim destronado a personagem e nunca mais poderíamos afastar esse usurpador dos nossos sonhos.<sup>93</sup>

Teresa Rita Lopes sustenta que há um pensamento comum nestes diferentes pareceres que emerge, pois todos eles condenam o ator, visto como uma espécie de intermediário espúrio, pois a sua presença teria a capacidade de roubar a imaginação e de obrigar a personagem a caber dentro de um molde demasiado estreito e mesquinho como é o corpo de um homem. Desta forma, a personagem sem o ator conseguiria firmar a sua ausência, podendo assim colocar-se em parte incerta no momento de enunciação.<sup>94</sup>

Talvez possa espantar a defesa que quase todos estes autores fizeram da pantomima, mas eles viam nela uma forma de espetáculo suportável, pois esta teria a possibilidade de aludir perpetuamente a uma outra coisa e criar assim uma forma de pura ficção. Se a pantomima não seria capaz de eliminar o ator, teria contudo a valência de o silenciar e dessa forma pôr em causa o efeito de realidade por ele provocado quando envolvido dentro de uma peça.<sup>95</sup>

Já Maeterlinck ter-se-ia mostrado mais radical ao defender a necessidade da erradicação do corpo humano do palco com a substituição dos autores por figuras de cera ou esculturas. As duas primeiras peças suas encenadas teriam sido feitas com a utilização de fantoches, enquanto *Aladine et Paolimides*, *Intérieur* e *La Morte de*

---

<sup>92</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 18

<sup>93</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 18-19

<sup>94</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 19

<sup>95</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 20

*Tintagiles* constituíam três pequenos dramas para marionetas. Desta forma, Maeterlinck procuraria rejeitar a ideia naturalista que o teatro deveria ser um espelho da vida.<sup>96</sup>

André Fontainais, por seu lado, defendera, como muitos outros simbolistas, o primado da faculdade de sonhar e do ritmo provocado pelo próprio sonho aquando da leitura solitária, pois é possível ao leitor definir o ritmo da própria peça e deixá-la soar sempre que necessário interrompendo a leitura.<sup>97</sup>

Contudo, como Teresa Rita Lopes denota, seria interessante compreender porque é que a presença de alguém a recitar um texto<sup>98</sup> em carne e osso incomoda menos aos simbolistas que um ator. A questão essencial não seria a da presença física de um corpo humano, mas a atitude deste face à personagem interpretada, porque se o ator sugere uma interpretação da personagem, quem recita unicamente um texto não faz mais que designar ou citá-lo, distanciando-se assim desse personagem. Enquanto um ator impõe um Eu e um agora, quem apenas recita substitui o Eu por um ele e o presente pelo passado. Em vez de se confundir com a personagem, o ator deveria distanciar-se para garantir que a personagem apareça como uma presença mítica e invisível.<sup>99</sup>

Mallarmé considerava que os dramas de personagens de Wagner estavam ligados por uma anedota que seria desinteressante, pois anularia a potencialidade do sonho e do mistério, cuja essência seria existirem num lugar sem tempo nem lugar. Desta forma, queria criticar o teatro direcionado a criar um espelho onde os espectadores se vissem refletidos, tendo si o mesmo conhecimento que julgam ter da rua ou da casa. Quando isto acontece, segundo Gustave Kahn, isso impede o público de ver para além da anedota e do ator, ou seja, de encontrar a eterna história do homem.<sup>100</sup>

Baudelaire teria defendido, por seu turno, que as óperas de Wagner tinham a capacidade de o retirar do terreno próximo da História para o levar para o lugar da lenda que não é prisioneira nem de um espaço nem de um lugar já previamente conhecido. Habitar o lugar da lenda, por um lado, dispensaria o autor da obrigação de se preocupar com os detalhes que normalmente se esperam quando um determinado feito histórico é representado, por outro lado, capacitaria o público de se abstrair desses detalhes e

---

<sup>96</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 21

<sup>97</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 23

<sup>98</sup> Decidi-me pela expressão *alguém a recitar um texto* por essa ser uma das possibilidades do termo *récitant* na língua francesa, contudo a figura do *récitant* pode ser também entendida como a do narrador.

<sup>99</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 47 e 51

<sup>100</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 22

mergulhar naquilo que determinada época ou nação tem de puramente humano. Contudo, esta não era opinião de Mallarmé, que criticava Wagner por não ter conseguido retirar as personagens do emaranhado da trama e assim não ter conseguido, através da lenda, alcançar um lugar para além da própria lenda onde é possível refazer os próprios mitos.<sup>101</sup>

As personagens deveriam mover-se, segundo os simbolistas, dentro de um universo recriado a partir do real ou onde todas as partes haviam sido inventadas, opondo-se assim, por um lado, aos naturalistas, por estes quererem pôr em cena cópias perfeitas de indivíduos ditos reais, e, por outro lado, ao drama burguês, que representavam os indivíduos como submetidos a paixões vulgares. Dever-se-ia procurar alcançar, para lá das exterioridades e das formas degeneradas, as ideias puras, de forma a que as personagens se movessem como elas.<sup>102</sup>

Já Mockel, apesar da sua procura pelas ideias puras, procurava distanciar-se do homem apenas para o conhecer melhor. Ao escrever sobre um livro de Gustave Kahn, ele apresenta-o como pertencendo a um grupo de poetas simbolistas onde a tendência seria a de deixar o particularismo dos naturalistas, abandonar o indivíduo, mas estudar o ser e a sua essência. Para ver o homem e não um homem seria necessário distanciá-lo do meio que o influencia, partindo em direção à lenda e à epopeia na sua mais alta expressão. Desta forma, seria possível voar para lá do mundo material e tangível para conhecer a humanidade enquanto entidade absoluta.<sup>103</sup>

Por outro lado, o distanciamento deveria, segundo Maeterlinck, ser feito também relativamente à linguagem corrente procurando que esta se manifestasse com uma solenidade misteriosa como se todas as palavras sugerissem um sentido mais profundo do que aparentemente o têm. A beleza das melhores tragédias residiria, assim, na capacidade das palavras apelarem a uma verdade mais profunda e mais próxima da alma invisível que sustem o poema. A propósito de *Solness* de Ibsen, Maeterlinck denota que os propósitos dos protagonistas não se parecem com nada do que teria sido visto até então, porque o poeta teria sido capaz de fundir numa mesma expressão um diálogo interior e exterior. Este diálogo interior passar-se-ia em determinadas esferas, entendidas como regiões mais fecundas, mais profundas e mais interessantes que

---

<sup>101</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 35-37

<sup>102</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 37

<sup>103</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 38

existem dentro do homem e que são alheias à razão ou à inteligência. Por oposição ao lugar destas esferas, haveria o lugar dos fenómenos da consciência habitual que também poderia ser chamada de consciência passional ou consciência das relações de primeiro grau.<sup>104</sup>

Teresa Rita Lopes frisa que há uma continuidade entre aquilo que os simbolistas haviam dito a propósito do teatro e o pensamento de Almada Negreiros, citando uma passagem inédita de uma das suas peças onde Almada expressamente sublinha a ausência da anedota e a irreabilidade da personagem. Nessa introdução, Almada escreve ‘aqui é o Teatro, aqui gostamos de outro modo do que já vimos em casa ou na rua, aqui é outra coisa que só cada um é que sabe, precisamente aquela coisa que cada um leva ao teatro e que não é de lá ficar’.<sup>105</sup>

O acontecimento teatral não teria que ver com uma ação no sentido naturalista do termo, procurando-se antes uma abolição da intriga. Ao apresentar *Deseja-se mulher*, Almada defende que a verdadeira ação seria o despoletar a adesão de cada um a um teatro anterior – modo esse de teatro já caro aos simbolistas. Assim, afirma em *Teatro*: ‘A meio espetáculo já ganhei considerável distância do autor e de actores, quero dizer, já engatei com o que só cada um é que sabe, de modo que a obra não é senão o acompanhamento do que ela pôs de liberdade em mim. Quanto mais estou com o que se passa na obra, mais alheio me torno com todos os meus sentidos abertos, e até afinal fui só eu que andei por ali em cena’ ou ‘A não-acção em teatro parece contradição. Não-acção é o que distingue teatro dos espetáculos cinema e televisão. Não-acção, à Ésquilo: o teatro. Deixar a acção incólume para cada um’.<sup>106</sup>

O que uniria Pessoa, Sá-Carneiro e Almada seria também aquilo que os aproxima da geração simbolista: a recusa do naturalismo em geral como todas as implicações subjacentes. A autora revisita as citações de Pessoa que já havia enunciado quando me referi ao livro de José Augusto Seabra, nomeadamente que toda a sua poesia ou filosofia é sempre dramática e que por detrás das máscaras involuntárias de poeta está sempre um dramaturgo. A partir daí critica os diferentes estudiosos do autor que fizeram uma abordagem ora sociológica, ora psicanalítica, ao invés de ter estas afirmações como chave-interpretativa para toda a obra pessoana. A justificação para

---

<sup>104</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 41

<sup>105</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 107

<sup>106</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 108



isso seria o facto de esses estudiosos terem tido a referência do próprio Pessoa ao seu lado dramaturgico como referente a uma condição diferente de teatro ao contrário de compreenderem o desdém que Pessoa teria da concepção contemporânea de teatro: ser uma história destinada a ser contada em cena.<sup>107</sup>

O essencial da criação dramática seria, não invenção de uma história, mas a criação de personagens com vida autónoma. Não são as suas ações que interessam, porque a sua pertinência está ligada àquilo que Maeterlinck chamou da sua vida profunda. O próprio Pessoa teria afirmado em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ‘o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações’. Para a autora, este seria o objetivo por detrás do teatro dos heterónimos, apostado em traduzir um monólogo prolongado e analítico do ser em relação consigo próprio ou o que Mallarmé teria chamado de ‘Monologue ou drame avec Soi, Futur’. A obra pessoana seria então marcada por um conflito interior entre o personagem e o seu outro.<sup>108</sup>

Teresa Rita Lopes lembra que os próprios heterónimos deveriam ser considerados como indivíduos independentes do seu próprio autor, onde a obra de cada um possibilita um teatro e ainda outro é possibilitado através do cruzamento dos diferentes teatros de cada um. Cada heterónimo possibilitaria assim o avanço da poesia lírica para a poesia dramática, prosseguindo dentro da escala de despersonalização que é também a escala da dessubjectivação, porque cada passo dado existe dentro de um processo gradual que começa nos sentimentos do poeta para dar lugar à poesia dramática, em que cada poeta é diferentes poetas escrevendo um poema dramático através da poesia lírica. Cada um destes poetas representaria assim um personagem com um estilo e sentimentos próprios, tanto um como outro diferentes da vida da pessoa que lhes dá origem.<sup>109</sup>

Para justificar esta visão, a autora apresenta a seguinte citação de Pessoa nas *Ficções de Interlúdio*: ‘Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, o drama de

---

<sup>107</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 114

<sup>108</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 115

<sup>109</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 116

um só personagem, um monólogo prolongado e analítico. Não seria legítimo ir buscar a essa personagem uma definição dos sentimentos e dos pensamentos de Shakespeare, a não ser que o personagem fosse falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela'. Desta forma, Teresa Rita Lopes defende que Pessoa procura defender-se daqueles que o acusavam de não ser sincero, mas também que as personagens podem ter o seu lugar numa história de que não precisam para existir enquanto personagens pertencentes a uma ficção dramática, por outro lado a pertença a essa ficção dramática também não necessitaria de outras personagens ancoradas numa anedota.<sup>110</sup>

A autora tenta compreender a particularidade do drama estático de *O Marinheiro* com uma análise comparativa com *Aveugles* de Maeterlinck, chegando à conclusão que *O Marinheiro* saberia responder melhor às exigências dos teóricos simbolistas no que toca ao primado do distanciamento. Primeiro, a um nível geral, as semelhanças entre as duas peças teriam que ver com a sua apresentação enquanto drama íntimo – objetivo que os simbolistas haviam perseguido, com serem dramaticamente animadas pela opressão do mistério e do medo, com a ausência do verdadeiro protagonista em palco, com o facto de as personagens não fazerem mais que esperar para passar o tempo e falar para combater a presença de mais a mais inquietante do silêncio à volta de um cadáver, serrando as mãos como os animais farejam uma catástrofe.

De seguida, a autora tenta submeter a análise da peça a diferentes tópicos entre os quais o distanciamento do universo da peça (o tempo, o sonho, a obscuridade), o distanciamento das personagens, o distanciamento da ação (*le récit*, o conflito interior, o encadeamento das situações), o silêncio e a progressão da ação (a linguagem, porque falar, a utilização da linguagem). Não terei oportunidade para visitar toda a argumentação da autora, mas gostaria de frisar alguns dos seus argumentos. Importa frisar que a autora identifica novamente os efeitos dramáticos da ausência de um tempo específico, colocando as personagens para lá de qualquer lugar situável que facilite a aproximação do espectador ao que está a ser representado. Este distanciamento face à peça seria também ajudado pela ausência de elementos descritivos.<sup>111</sup>

Mais que em *Les Aveugles*, em *O Marinheiro* encontrar-se-ia o triunfo do sonho dentro da sua própria pátria, tal como havia sido preconizado por Charles Morice.

---

<sup>110</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 117

<sup>111</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 184-188

Enquanto em *Les Aveugles* o sonho aparece só como uma via de acesso ao mundo anterior dos arquétipos e como assunto de diálogo, em *O Marinheiro* o sonho é elemento ativo e criador da realidade, adquirindo as propriedades do *verbo divino*. As três velejadoras tentam criar uma personagem que dá o nome à peça e que no final duvidam se é mais real que elas próprias<sup>112</sup>. Por outro lado, o seu espartilhamento faz com que elas respondam à exigência dos teóricos simbolistas de destruir o indivíduo. Elas não são apresentadas como *aquela* personagem, mas como *o* personagem, sem receberem um nome que possibilitasse alguma forma de individualidade. Formam assim uma espécie de personagem coletivo sem que nenhuma trama as oponha, suportando mutuamente a construção do seu sonho comum como um dique contra a ameaça sem face que as aterroriza.<sup>113</sup>

Mas se os cegos, como as velejadoras, parecem responder perfeitamente à exigência dos simbolistas de acabar com o indivíduo, é preciso denotar que os cegos apresentam, individualmente ou por grupos, traços psicológicos bem definidos apesar da sua intenção simbolista. Pelo contrário, as velejadoras são totalmente alienadas de personalidade, mas também de vida psicológica, alcançando assim com uma maior proximidade a demanda de Mallarmé por um herói ideal definido como ‘um ser prestigioso retirado para lá de qualquer vida possível’.<sup>114</sup> A ausência de um conflito exterior em *O Marinheiro* deve-se ao facto do conflito não existir a não ser no interior das personagens e surgir a partir delas<sup>115</sup>.

Por fim, resta-me aludir a alguns dos argumentos de Teresa Rita Lopes sobre a forma como a linguagem é utilizada nas duas peças. Em *Les Aveugles*, o diálogo é considerado demasiado próximo da linguagem quotidiana, contrariamente ao que era preconizado pelos simbolistas. A utilização de linguagem banal faria com que o espectador tivesse a sensação de se tratar de um diálogo vulgar, a não ser nos momentos em que certas passagens são concebidas como poemas pertencentes a um refrão. Para procurar a solenidade e austeridade que apreciava nas peças de Ibsen, Maeterlinck procura sempre um elemento externo que possa conferir ao diálogo algo que ele não consegue criar por si, no caso da peça, esse elemento externo seria o cadáver do padre

---

<sup>112</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 189

<sup>113</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 192

<sup>114</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 194-195

<sup>115</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 197

presente na peça de forma a garantir uma ressonância que as palavras não teriam de outra forma.<sup>116</sup>

### C) Prolongamentos

Gostaria de aprofundar algumas das leituras proporcionadas pelos anteriores subcapítulos. Na recolha que Teresa Rita Lopes faz do pensamento sobre teatro parece haver várias linhas. Uma primeira, protagonizada por Mallarmé, Mockel, Charles Maurice, Maeterlinck, André Fontainais onde parece ser mais ou menos consensual a recusa das formas tradicionais de encenação e até da própria encenação enquanto intervenção artística – não obstante o facto de alguns deles terem tentado propor outras formas de encenação. Mais ou menos em sintonia, parecem concordar que há algo que se perde com a encenação face às possibilidades da leitura em solidão do texto. É evocada a forma como a encenação castra a imaginação, desmistifica as personagens ou provoca uma empatia demasiado direta com os atores. A defesa da pantomina ou da recitação surge como pedra de toque para compreender esta tomada de posição; procurava-se sobretudo a necessidade de distanciamento face ao que está a ser apresentado em palco, ao invés de um *este, aqui e agora*, a pantomina ou a recitação projeta o texto para a universalidade, saindo-se do mundo conhecido e concreto.

Contudo, esta primeira linha desdobra-se em, pelo menos, duas outras. Se a intenção era fugir do mundo quotidiano que assombra tanto pela sua finitude como por prender-se a um conjunto de fixações prévias, existe um separação, dentro dos próprios simbolistas, no que toca à visão da forma mais pertinente para alcançar o tal lugar mágico das ideias puras, onde a palavra tem a capacidade de refundar o mundo. Por um lado, encontramos Baudelaire e Mockel que se posicionam favoráveis à possibilidade de refazer a trama de uma peça, de forma a que esta possa servir os intuitos que de alguma forma partilham com os restantes simbolistas<sup>117</sup>. Esta separação torna-se notória na apologia que Baudelaire faz da ópera wagneriana, considerando que esta tem a capacidade de levar consigo o espetador para o lugar da lenda ou quando Mockel se

---

<sup>116</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 205

<sup>117</sup> Não me interessa posicionar-me face à questão se Baudelaire é ou não é simbolista, irei admitir em função daquilo que defende a autora que ele se engloba dentro de um grupo a que chama de simbolistas.

pronuncia a propósito de Gustave Kahn, defendendo a epopeia e a lenda como forma de estudar o ser a e a sua essência.

Contudo, a partir daqui, desenha-se uma perspetiva mais radical contra o próprio enredo, defendendo que este também aprofundaria os malefícios provocados pela encenação. A constituição de uma peça com uma trama levaria a uma castração que impossibilitaria o alcance do sonho, do mistério e da essência da vida. Mallarmé surge por oposição a Baudelaire ao rejeitar a ópera wagneriana por esta dispor de uma trama e falhar na tentativa de alcançar o lugar onde é possível refazer os próprios mitos.

Segundo a autora, tanto Pessoa como Almada Negreiros podem ser incluídos dentro desta linha mais radical do pensamento simbolista que recusa as formas tradicionais de encenação e a própria estrutura da trama. Almada mostrava-se motivado por uma vontade de destruir a anedota, irrealizar o personagem, recusar a conceção naturalista de tempo. Por seu lado, Pessoa teria considerado que o que faria o teatro não seria o enredo, mas antes a revelação da vida interior das personagens, tendo procurado esse intuito tanto na sua obra como na peça *O Marinheiro*. De alguma forma, seria interessante colocar a própria obra de Pessoa sujeita à crítica que a autora faz aquando da comparação entre *Les Aveugles* e *O Marinheiro* ou colocá-la em conversação próxima com o pensamento simbolista sobre teatro que Teresa Rita Lopes evoca.

A autora considera que Pessoa foi o único a ter conseguido concretizar o pensamento simbolista sobre teatro, ao contrário das tentativas dos próprios simbolistas, que teriam sido goradas. Se o objetivo por detrás dos heterónimos seria construir uma peça dramática, interessa ver de que forma é que a constituição da estrutura heteronímica ajuda à realização desses preceitos. Ao considerar que os heterónimos são como que indivíduos independentes, por exemplo, interessa ver de que forma é que a sua constituição enquanto indivíduos independentes possibilita esses preceitos e se eles conseguem, de facto, se constituir enquanto tal.

Teresa Rita Lopes argui que os heterónimos ajudariam Pessoa a prosseguir dentro da escala de despersonalização e da dessubjectivação. Dessa forma, ajudariam o mesmo Pessoa a alcançar alguma forma de universalidade, contudo, não é claro se a sua constituição enquanto heterónimos não tenta reduzir essa universalidade a uma multiplicidade restrita dentro de um leque pré-pós-definido de heterónimos – pré-definidos no sentido em que os textos são apresentados dentro da ordenação heteronímica, pós-definidos no sentido em que Pessoa atribui, posteriormente à escrita

de textos, a autoria desses mesmos textos a determinado heterónimos. Como se tornará mais claro quando visitar novamente os argumentos de José Augusto Seabra, irei defender que a mútua coincidência entre heterónimo, personagem e estilo fracassa pela própria diversidade constitutiva de cada heterónimo, a não ser que consideremos que a identidade de cada um tenha no seu cerne uma diversidade que lhe é própria. Mas se assim considerarmos, tanto a necessidade de segmentar essa diversidade em parcelas pré-pós-definidas como o argumento que cada heterónimo representa um estilo próprio cai por terra.

Não deixa de ser curioso o facto a referência que Pessoa faz a Hamlet como momento de dessubjetivação de Shakespeare, porque poderemos coloca-la em diálogo direto com o poema *you are welcome to elsinore*<sup>118</sup> de Mário Cesariny. Um dos argumentos que irei avançar posteriormente é que, ao invés de Cesariny procurar alocar a sua diversidade a diferentes personagens, ele acaba por ser o palco ou o lugar imaginário que alberga todas essas diferentes alteridades que lhe são possíveis, sem a necessidade de as cristalizar ou de as separar do que ele é, porque aqui ‘*não há o ser tu sendo eu*’, há antes ‘*um ser um outro ou ser vários outros sendo eu*’, onde os outros fazem parte de mim e partilham o mesmo lugar por inteiro. Se o argumento de Teresa Rita Lopes é que a alienação de personalidade e de vida psicológica das velejadoras faz com que se esteja mais próximo do herói ideal defendido por Mallarmé, então de alguma forma não se percebe porque é que a mesma crítica não é redirecionada à própria necessidade de Pessoa em atribuir personalidade e vida psicológica aos seus heterónimos. Aliás, a autora defende que a valência das velejadoras face aos cegos seria sobretudo a forma como aniquilam o indivíduo, espartilhando a sua identidade e correspondendo assim aos preceitos teóricos do simbolismo sobre teatro. Mas talvez, a necessidade não seja tanto a aniquilação do indivíduo, mas a aniquilação do indivíduo tal como ele pode ter sido até então, como algo que dispõe de uma individualidade, personalidade ou biografia capaz de o explicar.

Se existe uma demanda pelo distanciamento da peça face ao seu leitor ou espetador, não deixa de parecer lícito perguntar se a ausência da estrutura da personagem não teria ajudado a obra pessoana a intensificar esse mesmo distanciamento, porque ao invés do irresolúvel conflito da possibilidade de mudar de biografia ou personalidade seríamos obrigados a conceder que a personalidade tem

---

<sup>118</sup> Cesariny, *Pena Capital*, 35 – *you are welcome to elsinore*

dentro de si uma diversidade e pluralidade irresolúvel, de maneira que, quando escrevesse através dos heterónimos, Pessoa não estivesse a ser outras pessoas mas a ser ele mesmo, porque o *eu mesmo* pode ser o lugar da ficção e da plasticidade.

Antes de avançar, para um aprofundamento deste argumento numa crítica mais aprofundada ao argumento de José Augusto Seabra, gostaria de poder criar um hiato para discutir uma questão que será futuramente importante nessa dissertação. Teresa Rita Lopes defende a importância que o distanciamento face à linguagem corrente teve para Maeterlinck. A recusa desse tipo de linguagem deveria ajudar a que as palavras sugerissem um sentido mais profundo tal como já o havia conseguido Ibsen em *Solness*. A autora defende ainda que a pertinência de *O Marinheiro* face a *Les Aveugles* seria a de conseguir rejeitar mais radicalmente essa linguagem corrente sem necessitar, como a peça de Maeterlinck necessita de um cadáver, de um elemento externo. Aqui, talvez seja interessante, visitar a citação que a autora recorda de Almada ‘Nós não somos do século de inventar as palavras- As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas’. Talvez esteja em causa no surrealismo enquanto movimento não é a recusa do naturalismo unicamente por representar a vivência quotidiana com o seu manancial de palavras restrito, mas sim um novo olhar perante essa vivência, falar dela de uma outra forma e de a pôr radicalmente em causa. Valorizar sobretudo uma reformulação dessas mesmas palavras, de forma a que seja possível sonhar através delas, não relegando o indivíduo para uma posição de inferioridade, como se a sua vivência não interessasse. E talvez reconstruindo a vivência quotidiana e reformulando a sua linguagem sem pudor pela conotação facial atribuída às palavras seja possível que o sonho adquira a força que a autora identifica em *O Marinheiro*, isto é, o sonho tornar-se um elemento ativo e criador da realidade.

Continuemos então pelo périplo que havíamos abandonado. José Augusto Seabra defende uma distinção clara entre a pessoa de Fernando Pessoa e sua obra, que é apesar de tudo o corpo da figura autoral. A existência de heterónimos prova à partida a diferença que havia sugerido no capítulo anterior entre pessoa e autor, porque cada heterónimo dá à luz um autor que não varia concomitantemente com a pessoa. Se existe uma biografia de Fernando Pessoa e uma psicologia privada de Fernando Pessoa, ela é distinta da biografia e psicologia privada do autor que Fernando Pessoa é, porque Fernando Pessoa enquanto autor é apenas o polo subjetivo do poetodrama, que funciona

como uma outra personagem ficcionada, sendo por isso *artificial* a atribuição da biografia de Pessoa-pessoa ao Pessoa-autor.

Contudo, é necessário compreender as implicações causadas pela estrutura heteronímica da obra pessoana. A estrutura da heteronímia funciona como forma de ordenação de uma obra que de outra forma seria desordenada. Da desordem para o caos há uma escala de gradação, contudo, a desordem é condição pré-existente para o caos, bem como a ordem pode ser entendida como forma de organizar o mesmo. Ao providenciar determinados nomes, personalidades, biografias a personagens, a que depois é atribuído um conjunto de textos, está-se de alguma forma a potenciar aquilo que seria completamente impossível sem essa mesma atribuição - uma possibilidade de leitura em face dessa ordenação. Esse gesto é, tal como toda a forma de criação humana, *artificial*; é um acrescento aos próprios textos, funciona, num certo sentido, como a inscrição que José Gil havia sugerido. Contudo, contrariamente à inscrição de Duchamp, esta inscrição parece caminhar mais no sentido de potenciar uma explicação para o texto, do que no sentido de criar uma fricção entre o texto e a inscrição.

A falência deste projeto dá-se quando ele se auto-destrói. Se, como avança Seabra, o que distingue cada heterónimo do outro é uma diferença ao nível da estrutura de linguagem poética, não podemos deixar de verificar que a existência de estruturas de linguagem distintas dentro de cada heterónimo faz com que aquilo que seria a garantia da sua individualidade seja posta em causa. Adicionalmente, a própria análise temática demonstra o trânsito de linguagens entre os diferentes heterónimos, porque não há forma diferente de conteúdo ou significante diferente de significado como José Augusto Seabra também avança. Assim, ao contrário de encontrarmos uma originalidade e unicidade de um poeta, encontramos um contínuo fluir de reenvios que ultrapassam a ordenação dos heterónimos e manifesta, acima de tudo, uma identidade partilhada que o próprio Seabra também depois defende. Assim, só deixando de parte os heterónimos e mergulhando na diversidade constitutiva da obra pessoana, independente das suas autorias, é que podemos verdadeiramente encontrar uma poesia multipessoal e plurissubjectiva. Atentemos, agora, em dois poemas evocados por Seabra:



*Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero.*

Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero.

Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.

Só te tenho por não mais nem menos

Do que eles, mas mais novo apenas.

Odeio-os sim, e a esses com calma aborreço,

Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.

Quero-te onde tu estás, nem mais alto

Nem mais baixo que eles, tu apenas.

Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia

Como tu, um a mais no Panteão e no culto,

Nada mais, nem mais alto nem mais puro

Porque para tudo havia deuses, menos tu.

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida

É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,

E só sendo múltiplos como eles

Estaremos com a verdade e sós.

Ricardo Reis

*XXVII*

Só a Natureza é divina, e ela não é divina...

Se às vezes falo dela como de um ente

É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens

Que dá personalidade às coisas,

E impõe nome às coisas.

Mas as coisas não têm nome nem personalidade:

Existem, e o céu é grande e a terra larga,

E o nosso coração do tamanho de um punho fechado...

Bendito seja eu por tudo quanto não sei.

Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.

Alberto Caeiro

Quanto ao primeiro poema, gostaria de frisar sobretudo a sua conclusão '*Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida / É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros, / E só sendo múltiplos como eles / Estaremos com a verdade e sós.*' A invetiva contra o idólatra de Cristo, talvez representativo do teísmo monolítico, parece sugerir que este tem uma certa forma de ordenar a divindade segundo uma unidade, enquanto a possibilidade da divindade ser constituída por múltiplas instâncias parece defendida. Há uma analogia entre acreditar numa identidade una do deífico e acreditar na identidade una dos dias, contudo, esta visão é criticada, sustentando-se que ao serem diferentes e múltiplos os dias não faria sentido que o próprio Deus não fosse ele constituído por entidades também elas múltiplas e diferentes.

Por esta linha de pensamento, podemos partir para o segundo poema que acrescenta uma nova *nuance* à questão. Falar a linguagem dos homens é dar personalidade às coisas, é atribuir-lhes ou mesmo impor-lhes algo que elas não têm. Assim sendo, é lícito perguntar se dar nomes aos dias ou acreditar num único nome de Deus não é equivalente ao dar nomes a núcleos de textos, como se fosse uma mesma imposição sobre eles.

Por outro lado, como Seabra frisa a propósito da análise de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* é o próprio Pessoa que tenta defender que a pluralidade é constitutiva da própria realidade e que provoca uma pluralidade de sujeitos. Seria assim característico do modo natural – e uso aqui *natural* por oposição direta à anterior utilização da palavra *artificial* – de viver ser múltiplo e de alguma forma não nos podemos deixar de perguntar se a estrutura da heteronímia não é uma forma de reduzir essa multiplicidade, como se existisse a possibilidade de ser múltiplo, mas dentro de um leque específico de possibilidades. Contudo, se analisarmos a citação do próprio Pessoa, a haver uma síntese, ela não é nas formas possíveis de se ser mas antes na congregação do eu – eu chamado de postigo, porque na verdade não existe a não ser naquilo que faz dele um não eu, um eu que não é tal como tradicionalmente é entendido, um eu que é uma pluralidade de eus distintos.

Mas se avançarmos para a citação seguinte de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* somos levados a aprofundar ainda mais o problema. Porque não se trata propriamente de existir um eu anterior às suas diferentes instanciações, como se essas instanciações fossem máscaras que este eu usaria para um outro ou para si. Não existe uma única realidade anterior, porque não só essa anterior realidade não está em nenhuma das suas instanciações como está simultaneamente em todas.

Talvez isto se deva a impossibilidade de distinguir forma de conteúdo ou significado de significante; se de facto cada heterónimo é uma *persona* no sentido latino do termo, não nos podemos esquecer que não há um por detrás da cena, porque ao aparecer em cena com a máscara é-lhe retirada a possibilidade de estar por detrás da cortina. Porque o eu que não existe no sentido em que não é uno nem único, só se manifesta através das suas diferentes instanciações que ele não é, só existe no ato da sua própria dissolução. Neste sentido, mais que dissolver-se em instanciações definidas como as dos heterónimos, seria interessante a dissolução dos próprios heterónimos com a heterogeneidade dos textos que lhes são atribuídos.

Seria apesar disto inválido julgar toda a obra pessoana, porque muitas outras articulações são impossíveis a partir de outros textos que podem contra-argumentar a perspectiva que expus sobre estes dois textos. Contudo, não me parece também válido negar a forma como a própria obra coloca problemas em relação à forma como está estruturada.

Ao defender que a natureza dramática da poesia pessoana tem que ver com o diálogo interno entre as diferentes linguagens poéticas e críticas, José Augusto Seabra acaba também por minar o próprio projeto da construção da heteronímia, porque se esse diálogo ocorre dentro dos textos então a autoria desses mesmos textos é acessória. Assim, se o argumento de Seabra é que o poetodrama se constitui sem trama, não se compreende porque é que ele necessita de personagens, porque, afinal, esse mesmo drama constitui-se internamente dentro da personagem.

José Augusto Seabra argui que em *O Marinheiro* não existe nem acção, nem movimento, nem conflito, nem enredo e as próprias veladoras são também elas só aparentemente distintas, lembrando os antecedentes do coro trágico das tragédias gregas.

Assim, sem personagens, talvez a obra pessoana se aproximasse mais do efeito que Seabra identifica em *O Marinheiro*, ou seja, a apresentação de uma espécie de ‘solilóquio obsessivo, reduzindo as três vozes que entre si ecoam, até que a própria identidade se dissolve’. Este é assim o lado trágico da obra pessoana, porque tenta alcançar a destruição da personalidade através da constituição de personalidades, tragédia que talvez alcance só a sua redenção quando se constitui enquanto obra e a sua diversidade nega a vontade do seu criador.

Talvez a partir daqui se possa lançar uma nova luz sobre o segundo texto que Cesariny escreve a propósito de Pessoa em *Mãos na água, cabeça no mar*<sup>119</sup>. Ao distanciar Nerval e Swedenborg de Fernando Pessoa, Cesariny parece sugerir a criação do mundo heteronómico reside no mundo da paranoia-crítica por oposição ao mundo da paranoia-clínica. A inclinação do autor parece favorecer este segundo tipo de paranoia como a mais autêntica face à primeira, que mais não seria do que um exercício sem profundidade. Isto deve-se ao facto de Pessoa não ter abraçado as consequências dissolventes do próprio problema, não partindo assim para ‘fora da sua constelação’, ou

---

<sup>119</sup>Mário Cesariny, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985

seja, para fora do lugar já conhecido. Se a paranoia-crítica funciona como espécie de doença, a verdade é que Pessoa nunca inoculou o vírus da doença que padece, vírus esse que seria partir para a aventura da loucura real. Porque a paranoia-crítica nada tem que ver como o mundo das visões nem com o mundo da alquimia, ou seja, com o lugar onde a própria forma de se ver realidade é transmutada com a ajuda do poder mágico das palavras, mas, outrossim, com o lugar da tentativa da construção do estilo, da domesticação e do triunfo da ordem. Pessoa fica assim do lado de cá da aventura, onde tudo surge como hipóteses, mas nada é realmente efetivado por faltar a coragem ‘*de cair verticalmente no vício*<sup>120</sup>’. Para Cesariny, teriam sido os surrealistas que teriam tido a capacidade de transformar um mero exercício de estilo – um italianismo – num exercício de procura da loucura real. A loucura de Pessoa seria metodológica, uma forma travestida de razão raciocinante fazendo-se de loucura pelos passos da lógica. Ao querer criar um mecanismo da personalidade, Fernando Pessoa assiste à explosão do seu intuito e por isso se torna um mero ensaísta fora do sentido da vida.

Contudo, se assistimos à falência da estrutura heteronómica, não podemos deixar de observar que aquilo que Teresa Rita Lopes e José Augusto Seabra defendem a propósito do lado dramático da obra pessoana, porque essa dramaticidade vive sem a necessidade da constituição de personagens, é inerente ao processo de dessubjectivação e de diálogo entre núcleos – ou estruturas de linguagem – distintos. Há assim um efeito de multiplicação de matrioskas como máscaras, personagens que surgem sem nome e sem história dentro dos nomes e das histórias dadas, porque o autor cria as suas próprias alteridades para lá das alteridades que depois tenta criar para ordenar as alteridades que surgem com a obra. E talvez por esta via se possa sugerir que a própria obra de Cesariny permite uma leitura dramática, porque ela dispensa a constituição de personagens estanques para albergar um projeto de constante devir outro, de procura de um outro lugar, onde cada instanciação de si num lugar obriga à outra instanciação de si noutro lugar a ser deparada com a existência de um outro.

Encontram-se alteridades formadas por núcleos de versos que se constituem, para usar a terminologia de José Augusto Seabra, enquanto estruturas de linguagem poética ou linguagens, pequenas dimensões internas que podem se situar num mesmo poema ou num mesmo quadro ou em quadros e poemas diferentes. São esses pequenos núcleos que se constituem enquanto personagens e que dialogam entre si e que

---

<sup>120</sup> Falta a nobíllissima visão

dispensam a existência de uma trama prévia para que o façam. Contudo, quem as cose e constitui é o leitor, porque é ele que encontra afinidades entre diferentes instanciações da obra, mas ao não lhe serem dadas pelo autor há como que a possibilidade máxima que poderia existir para que seja o leitor a construir o seu próprio drama na sua solidão, como Mallarmé, Théodore de Wyzewa ou Maeterlinck desejaram, drama esse que pode ser mutável se ele se abrir a novas possibilidades de leitura. Esta heterogeneidade constituída por diferentes núcleos potencia também sempre novas leituras, como José Augusto Seabra já havia defendido quando refere que perante a pluralidade de linguagens torna possível também a pluralidade de leituras possíveis.<sup>121</sup>

Há uma constante fricção e conflito entre os lugares onde se está e se esteve e se estará, uma espécie de revolução permanente que tenta continuamente refundar os seus próprios princípios basilares, obrigando a que esta não tenha identidade a não ser não-identidade, isto é, a sua identidade é ser múltipla pondo assim em causa a própria ideia de identidade. Cada vez que se instancia numa personagem numa alteridade há o desafio que se coloca ao modo como por vezes se organiza a realidade segundo princípios de causalidade diacrónica, porque cada mudança pode ser lida a partir ou contra o estado prévio alcançando assim a despersonalização defendida pelo próprio Pessoa como caminho de procura da universalidade.

Desta forma, pelo ato, encena-se um questionamento ainda mais radical da organização ontológica do mundo através de uma metafísica natural, porque essa mesma metafísica natural é colocada continuamente em rutura. Uma rutura que cria pela sua radicalidade distanciamento, um inusitado, um inesperado, mas com a intenção expressa, talvez sucedida, talvez gorada, de reconstruir, tanto o mito, o herói, como haviam querido os simbolistas, mas também de se reconstruir e de reconstruir o mundo.

Esta rutura necessita do distanciamento, ou seja, da capacidade da obra provocar um distanciamento sobre o leitor. Suportado nos argumentos que apresentei no capítulo precedente quanto à potencialidade da obra de Cesariny de romper com o adquirido e de continuamente poder suscitar novas formas e novos estados coagulados provisórios, creio ser possível afirmar, não obstante o problema já identificado da relação que apesar de tudo têm face à quotidianidade, que há como que uma continuidade ainda mais radical de Cesariny relativamente à teoria simbolista do teatro. Talvez, ela se tenha feito por vias travessas – a própria autora aborda a relação que Jarry

---

<sup>121</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 242

teve com os simbolistas, Jarry esse que sabemos ser uma figura preponderante para António Maria Lisboa e para muitos outros surrealistas. Contudo, a imbricação complexa que se pode observar em Cesariny, na sua contínua digladição entre linguagens opostas, pode também ela ser uma forma de destruir a anedota, tentando redescobrir na palavra um poder criador do mundo e também provocar alguma forma de caos que nenhuma forma de narratividade linear surge para organizar. É este caos que convida o leitor a sonhar, ultrapassando as limitações das interpretações já existentes como as que são feitas por atores e encenadores no teatro, em direção ao encontro com um mistério por resolver, abandonando-o o indivíduo para o convidar a novo olhar sobre si e o que o rodeia. Ao invés de inserir o texto numa determinada data, lugar ou qualquer elemento descritivo, é possível que este se solte das suas amarras, até quando se intitulam livros como o *Inédito em 1982* porque essa indicação deve ser também ela encarada como artificial, isto é, como criada e, como elemento criado, deve ser escrutinada para se entender o seu enigma, a sua ironia própria. Parte-se em direção a um lugar onde a individualidade ou qualquer outra forma de conceito adquirido para organizar o caos se manifesta em causa, mas não necessariamente no sentido alienador com que os simbolistas por vezes parecem concordar, mas no sentido de providenciar um novo regresso após a travessia para ver o porto com novos olhos.

Teresa Rita Lopes lembra que o Paulismo seria uma derivação do poema *Paúis* composto em 1913. *Paúis* teria uma sucessão de imagens, quase sonhos, que surgiriam umas das outras sem parecer ligadas por um nexó lógico. Seria durante esta época paúista que Pessoa teria afirmado que a Arte moderna seria a Arte do sonho. O poeta do sonho seria um visual, um visual estético, porque o sonho ‘é da vista geralmente’. Mas como e o que vê o poeta? Vê como um quadro, uma paisagem que apercebe estaticamente, posição que o coloca passivamente perante um conjunto de visões descontínuas. Assim, o sonho seria uma forma de ultrapassar o real sem fugir dele, submetendo-o para isso a um processo de irrealização e de alquimização do sonho para encontrar a sua desmesura. Cada objeto seria como que um trampolim, um ponto de orientação feito para ser ultrapassado.<sup>122</sup>

É difícil deixar de notar a parecença que há entre este comentário e aquilo que é possível observar nos poemas de Cesariny que mais se aproximam da chamada escrita automática. E mais uma vez aqui somos obrigados a reconsiderar o conceito de

---

<sup>122</sup>Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*, 152-153

naturalidade e artificialidade, porque podemos de alguma forma extravasar o comentário de Teresa Rita Lopes, sugerindo que a composição de qualquer obra de Arte com nexos lógicos seria uma forma artificial de organizar a experiência sensorial, que naturalmente se manifesta confusamente e sem organização. Ao demonstrar através de *Paúis* o que é o processo natural de observar, ele não deixa de parecer estranho, isto é, não deixa de haver uma excentricidade que *Paúis* parece provocar aquando de uma primeira leitura. Porque aqui talvez estejamos no campo do caos que José Gil havia defendido como essencial no início da experiência estética, mas também, ao sugerir esta leitura sobre o poema *Paúis* estamos de alguma forma a anular esse caos para lhe providenciar uma leitura ordenadora. Como combater esta nova coagulação? Ou ainda, será necessário combatê-la? Mais uma vez ainda, somos obrigados a ceder perante a liberdade que apesar de tudo a leitura tem, não obstante a tese que tento sustentar que longe de obrigar a uma contínua revolução do adquirido, a obra de Cesariny prima pela capacidade de a poder suscitar, exatamente por ser possível observar-se um drama de múltiplas personagens – ou não-personagens como se preferir - desorganizadas e em conflito entre si.



#### Quarto Capítulo – Notas sobre *Manual de Prestidigitação*

Neste capítulo irei tratar um conjunto de textos reunidos em *Manual de Prestidigitação* para dar continuidade aos argumentos que fui avançando ao longo desta dissertação. Sendo apenas uma parte da obra assinada por Cesariny, as considerações que irei fazer não pretendem de alguma forma substituir-se à análise detalhada de cada uma das suas instanciações, mas apenas demonstrar como é possível levantar alguns problemas sobre essa mesma obra através de uma leitura deste livro.

Podemos, a título meramente introdutório, apresentar brevemente três linhas de problematização que irão ser trabalhadas. Uma primeira, que concerne o problema da plasticidade e da luta com o adquirido através de uma aventura no meio da aparente desordenação e dissensão, dentro e entre os textos deste livro, acrescentando-se uma reflexão sobre quais são as implicações que isso pode ter tanto para a figura do autor como para a responsabilização do leitor. Uma segunda, que pretende utilizar partes de textos deste livro para mostrar como o autor, num quadro de desordenação e de reinvenção, pensou a relação entre letargia e ação, sendo relevados momentos em que este caos aparece como frutífero e catalisador de transformação e outros momentos em que as possibilidades de agenciamento ou de real impacto da ação são postas em causa. Uma terceira, onde se utilizará elementos de textos de *Manual de Prestidigitação* para identificar lugares onde a plasticidade é pensada num quadro meramente subjetivo, isto é, lugares em que, não estando diretamente em causa a própria plasticidade da obra, surge a interrogação sobre o que significa ser-se plástico enquanto sujeito.

*Manual de Prestidigitação* é composto por um conjunto de sublivros que já haviam sido publicados separadamente, mas, por motivos que nos escapam, foram acrescentados a *Manual de Prestidigitação* ao longo de vários anos. O próprio título, ‘manual de prestidigitação’, não se livra de uma certa carga irónica, ao afirmar-se enquanto manual, parece exprimir a institucionalização de um dogma, de uma práxis a ser prescrita de acordo com preceitos previamente definidos, mas, como iremos ver, mais que prescrição formal de determinada prática, o que se observa é o levantamento de um conjunto de hipóteses mais ou menos fragmentadas e conflituantes - em vez de termos um conjunto de diretivas, encontramos um infundo caldo de perguntas. Por outro lado, a própria arte de prestidigitar parece ter que ver com a criação de um certo espaço onde a alegoria e a imaginação são suscitadas, mas também onde elas parecem querer

entrar dentro do próprio domínio do real, tornar visível aquilo que se julgou ser do domínio do invisível ou mostrar que o manto de credibilidade com que o aparecimento da realidade se apresenta pode ser fictício. Consequentemente, a forma como naturalmente percebemos o mundo é posta em causa por um passo que torna o insólito momentaneamente crível ou que torna o adquirido como possivelmente ilusório, pela facilidade com que o passo de prestidigitação aparece dentro da visão que temos do mundo.

Começamos pelo primeiro livro *burlescas teóricas e sentimentais* e, em particular, por *arte poética*<sup>123</sup>. Este poema é composto por três segmentos distintos chamados: a) *o metro*, b) *o mesmo*, c) *a rima*. É difícil ver alguma forma de ligação entre as partes, pondo-se desde já uma dúvida sobre o sentido desta organização tripartida, se ela é composta por três subpoemas que devem ser entendidos individualmente ou se estes devem ser entendidos como partes de um todo. A partir do momento em que se apresentam como três segmentos de um poema chamado *arte poética*, seria de esperar que o autor estivesse a sugerir que eles deveriam ser entendidos enquanto elementos de um corpo, do qual seriam instanciações, contudo, este corpo – o poema *arte poética* – é tudo menos harmonioso, estando por desvelar exatamente qual a articulação entre os seus membros.

É possível identificar alguma forma de seguimento entre o segmento a) *o metro* e b) *o mesmo*, seguimento esse que tropeça quando passa para o terceiro segmento, porque c) *a rima* foge a um conjunto de elementos comuns que podemos identificar nos dois segmentos anteriores, nomeadamente, a existência de uma contagem ou o aparecimento de palavras truncadas. Longe de compreender o fundamento do poema, é-nos possível notar a sua desarmonia fundamental. As sequências criadas e repetidas deveriam de alguma forma inspirar em nós um efeito de previsibilidade: se compreendêssemos o que encadeia o poema, seríamos talvez reconfortados ao ver a sua conclusão da forma como nos havia sido prometido; contudo, se o poema parece criar as sequências, ele logo se precipita para as destruir, para criar momentos de contrapeso e, sobretudo, desordenados em relação à ordem que julgámos que ele queria criar.

Para exemplificar, se no segmento a) *o metro* o poema termina com o verso ‘um dos três um dois três um quatro quatro’, quando nos encaminhamos na leitura do poema final do segmento b) *o mesmo*, reparamos que de novo existe uma formulação

---

<sup>123</sup>Mário Cesariny, *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005, 10, arte poética

em tudo parecida com a que havia terminado o anterior segmento, contudo, ela aparece agora truncada ‘um dois três um dois três um quatro quá’. Este, que poderá parecer um elemento menor e circunstancial, acaba por se revelar detentor de propriedades que outros elementos partilham, como, por exemplo, quando a contagem é interrompida no segmento *b) o mesmo*, passando-se do número onze para o dezasseis e eclipsando-se, assim, os números que os distanciam, ou quando no segmento *a) o metro* a contagem é interrompida entre o número três e o número oito.

No mesmo sentido, podemos entender a existência de um conjunto de palavras que aparecem de acordo com a sua ortografia, por assim dizer, canónica ou institucional e um conjunto de outras palavras que aparecem privadas da sua última sílaba. Mas aqui partimos para uma nova questão, porque reparamos que, pelo menos nos dois primeiros segmentos, há uma utilização de formulações que poderiam ser as de uma prece de um crente na Igreja Apostólica Romana, prece essa que é truncada, desmodulada, transgredida num conjunto de versos mais ou menos avulsos. O que o autor nos apresenta é por isso um corpo estranho onde elementos que aparentemente incitam a uma ordenação do que há - e nesse sentido podemos até entender a referência ao credo católico como uma outra forma de ordenação metafísica do mundo - que estão em conflito com outros elementos que vêm à luz do dia para desestabilizar a ordem.

E se em todo o terceiro segmento parece haver um alheamento do que havia acontecido nos anteriores segmentos, não podemos deixar de perguntar se o *cio* logo justaposto ao nome de Clio - conhecida por ser uma figura mitológica da antiguidade clássica ou, simplesmente, por ser a musa da História -, que talvez provoca o *macio mio* e que depois despoleta o ‘*o tutu nu*’, não surge como uma espetada final neste universo de castidade, pondo a descoberto o seu pudor. Mas este é já um entendimento que é em tudo abusivo, porque ignora outros elementos do poema que poderiam ser relevados, mas onde quer que o tentemos navegar há sempre uma chuva de aporia que perturba a nossa viagem.

Como mera hipótese, podemos ainda retomar o título do poema, *arte poética*, sabendo que foi um título usado e abusado ao longo da história da literatura, por vezes até na sua forma latina *ars poetica*, para designar textos onde se pretendia identificar ou o que seria o modo característico do fazer de poesia ou como manifesto de intenções de uma determinada obra. Se fosse isto que o autor pretendesse evocar ao designar este poema de *arte poética*, o que seria lícito concluir? Talvez que o fazer de poesia tenha

algo de íntimo com um trabalho de transfiguração do cânone, de corte com a linguagem corrente, com o desestabilizar da leitura, com a ironia, com a criação de um espaço onde desconfiamos que há sempre algo mais para além do que é expresso. Mas por outro lado, devemos ainda acrescentar que, se este poema pretende apresentar-se como uma tentativa de identificar um modo de fazer poesia, não parece ao acaso o facto de um dos segmentos se chamar *o metro* – referência porventura à métrica – e o último segmento *a rima*, sendo a métrica e a rima dois conceitos que tradicionalmente são utilizados para explicar a poesia e, por isso, é como se o autor convidasse o leitor a ver então o que é essa métrica ou o que é essa rima, pondo em causa ambos os conceitos ao demonstrar a sua impotência para explicar o que acontece no fazer de poesia.

Aquilo que foi chamado ‘*chuva de aporia*’ parece estar ao serviço de uma vontade de desestabilizar o leitor, impedindo uma representação central do poema e um entendimento global sobre as suas diferentes instanciações. A cada passo dado, ou em muitos passos dados, somos confrontados com o surgimento de elementos que desestabilizam as considerações que havíamos tomado tanto sobre os próprios textos como sobre os problemas por eles tratados. Parece, então, haver um convite a que os textos sejam estranhados e que nos coloquemos numa posição de suspeita cada vez que nos debruçamos sobre eles. Estar nesta posição de desconforto pode significar que somos obrigados a lidar com matérias que são desconfortáveis ou que estamos a ser responsabilizados por um trabalho de leitura de um texto que é estranho. Esta poderá ser uma das manifestações do caos de que havíamos falado nos capítulos anteriores, isto é, a ausência de ordenação dada, o próprio confronto entre elementos antagónicos dentro do texto, a sua resistência a servir de contexto uns aos outros, a fricção entre as inscrições e os consecutivos falsos – ou verdadeiros, quem sabe – convites são formas de retirar o tapete ao leitor quando este procura uma espécie de ‘*leitura grátis*’<sup>124</sup>.

Evoquemos, por exemplo, *cena de libertação nos jardins do palácio de epaminondas, imperador*. No meio de um ‘*vasto programa contra a poeira / contra a erosão das operações da noite, de centenas de escudos e a sua sensação de segurança e anel sobe as melhores cidades*’, há um braço que sai em ‘*liberdade*’, mas esta liberdade

---

<sup>124</sup> *O meu nome se existe deve existir escrito nalgum lugar «tenebroso/ .....e cantante» suficientemente glaciado e horrível / para que seja impossível encontrá-lo / sem de alguma maneira enveredar pela / estrada / Da Coragem ( porque a este respeito — e creio que digo bem — / nenhuma garantia de leitura grátis / se oferece ao viandante — Mário Cesariny, *Pena Capital*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999, 50, a antonin artaud*

é uma ‘*parte útil*’ capaz de evocar ‘*dispositivos especiais*’ que vêm atrás ‘*de misteriosas armas incorporadas*’. Há assim, duas forças opostas: por um lado, uma tensão contra a indefinição que pretende clarear a poeira, retirar o seu atrito sobre a visão, de modo a providenciar uma leitura fácil e assim cancelar a erosão das coisas que florescem durante a noite e talvez mesmo tentar clarear a noite. Esta tensão seria também responsável por dar uma certa garantia de segurança ao homem refugiado na cidade, onde a razão-instrumental permite um controlo sobre a matéria e uma higienização da subversividade proveniente da imaginação. Mas, por outro lado, há uma outra tensão que se traduz na procura de liberdade ou que, ao materializar-se, é liberdade. Esta liberdade é a possibilidade da ação ajudada pelas suas múltiplas plasticidades, que podem muito bem ser ‘*misteriosas armas*’. Mas porquê misteriosas? Talvez porque o abandono, a que nos referiremos a propósito de *cena para o final de um terceiro acto*<sup>125</sup> e *variante da cena anterior*, nos atira repentinamente para a vida sem a ajuda prévia de nada que nos sirva de ferramenta para o seu enigma, enigma esse que, para ser descoberto, precisa de instrumentos próprios, ainda que estes sejam ainda obscuros ou por descobrir. É então necessário que esta tensão produtora de significado, mas também de responsabilidade pelos seus próprios atos, se afirme como uma vontade de açambarcar o que há, de lhe querer tocar, estrangulando-o mas não o matando, apertando-o mas não o afogando. Porque estrangulá-lo ou apertá-lo seria cancelar a alteridade, domesticando-a de forma a ser um reflexo de algo que havíamos já pensado e assim protegendo-nos com um ‘*escudo*’ da indefinição da vida.

Gostaria de prosseguir através da enumeração de outros textos presentes em *Manual de Prestidigitação* onde é possível encontrar esta dinâmica de resistência à leitura grátis. Consideremos, porventura, o texto ‘Políptika de maria klophas dita mãe dos homens’<sup>126</sup>, presente, também ele, em *burlescas teóricas e sentimentais*. A figura de Maria Klophas, também conhecida por Maria Clophas, é apenas referida sob esta designação circunstancialmente no evangelho, como irmã de Maria, mãe de Jesus, e mulher de Clophas. É uma figura algo enigmática pelas poucas referências que temos sobre ela e por ter sido uma das mulheres que, alegadamente, se encontravam em frente do Messias quando este estava em agonia durante a crucificação. Segundo a doutrina apostólica romana, ela seria também a mãe dos irmãos de Jesus, tendo tido

---

<sup>125</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 126 - *Cena para o final de um terceiro acto*

<sup>126</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 24 - *Políptika de maria klophas dita mãe dos homens*

relacionamentos sexuais, ao contrário de sua irmã, que ficara virgem durante toda a vida.

Contudo, este texto está longe de ser um elogio da mesma figura; podemos até suspeitar que é com algum sarcasmo que o autor se refere à resposta de Maria Klophas ao anjo que lhe chega para anunciar a sua gravidez: *‘maria klophas/ não percebeu / mas perguntar / não se atreveu’*. Por outro lado, se consentirmos que no segmento *voz – comunicação* que nossa senhora é Maria, mãe de Jesus, então talvez tenhamos uma pista para compreender a centralidade de Maria Klophas neste poema, porque pode bem ser ela a outra, não a *‘nossa senhora / do exterior mas a que ficou no fundo / a que não foi / só ao poeta dói’*. Desta forma, poderíamos levantar a hipótese de Maria Klophas ser uma representação do lugar do poeta na comunidade, porque ela representa uma personagem a quem não foi concedida nenhuma forma de protagonismo no evangelho e, assim, o poeta seria como um elemento meramente aporético, um elemento que servisse de detalhe figurativo, mas sem relevância no curso da crônica sobre a História. Paralelamente, Maria Klophas pode também ser representativa do lugar em que fica a vivência do poeta, porque aquilo que doeu ao poeta vai figurar para sempre no esquecimento, sendo o que resta apenas o texto, a nossa senhora do exterior.

Esta ideia parece refletida em *tal como catedrais*<sup>127</sup>, quando o autor parece sugerir que do texto, ou da *‘Obra’*, apenas resta o *‘esqueleto’*, pois aquilo que foi porventura a sua alma, a sua emoção, o seu sentimento, nunca nos é acessível, por ser da ordem da experiência concreta, vivida num determinado momento e, por isso, nunca transferida para uma outra circunstância, por mais que tenha produzido um dejetivo, um cigarro, um, mais uma vez, esqueleto que sirva de lastro material a essa experiência concreta. Talvez também por isso, o autor interesse pouco para esta questão, ou como é dito: *‘Sim consumada a Obra sobram rimas / pois ela é independente obreiro / no deitar a língua de fora, no grande manguito aos Autores / é que se vê uma obra está completa.’*

Mas se há esta diferença, em *Políptika de maria klophas dita mãe dos homens*, entre interior, sentimento e vivência, exterior, texto e notoriedade, ela não deixa de se fazer notar na própria totalidade do poema. Até esta interpretação pouco ou nada diz sobre a globalidade do poema, porque este se manifesta constantemente outro: cada instanciamento sua encaminha-nos mais para nos confundir do que para nos ajudar a criar

---

<sup>127</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 150 - *Tal como catedrais*

uma representação central deste objeto. Entre os versos que parecem seguir, apesar de não o fazerem, a narrativa que descreve a vida de Maria Klophas, há um conjunto de recortes que se assemelham àquilo que José Gil havia chamado de inscrição, porque, ao universo próprio que a narrativa cria, é interposto um sem número de anotações, de sugestões de acompanhamento musical, de organização consoante um conjunto de categorias que não compreendemos de todo o que significa (envio, composição, apresentação, reflexão, visão, continuação, comunicação, alguns anos depois, consumação, congelamento, canção, conclusão), bem como pequenos introitos no início dessas categorias. Todos estes elementos parecem uma linguagem completamente alheia àquele que parecia ser o foco principal. Mas esta acumulação de interferências externas não reforça em nenhum momento a inteligibilidade do poema; este é afinal o seu paradoxo, porque o acrescentar de anotações, ao contrário de o clarificar, consegue enublar ainda mais o texto e, ao fazê-lo, demonstra de uma forma mais aguda tanto a insuficiência das palavras da narrativa em verso como a insuficiência das próprias anotações. Por um lado, não há propriamente a criação de um corpo absolutamente confuso que nos repele de cada vez que nos debruçamos sobre ele, mas há, por outro, um objeto que nos intriga na sua constante pulsão por se resolver sem conseguir sair do seu limbo.

Outro lugar onde encontramos este tipo de problemas em *burlescas teóricas e sentimentais é cantiga de s. João*<sup>128</sup>. Reparamos desde já que o texto começa, de novo, com o recurso a uma inscrição, como forma de introito. É possível delinear alguma correspondência entre o que este introito sugere e algumas passagens do texto, tal como iremos oportunamente analisar, contudo, é apenas uma parte desta introdução que tem alguma forma de eco no resto do poema; em certa medida, a introdução é composta por elementos cujas implicações são em grande parte desconhecidas. Ao contrário de providenciar alguma forma de ajuda ou de sugestão de leitura, de contextualização ou clarificação do assunto, esta introdução parece caminhar no sentido oposto. É certo que inicialmente poderíamos entendê-la como uma sugestão do autor sobre o modo como esta cantiga deveria ser interpretada, contudo, quando ele nos diz que o modo como a cantiga deve ser interpretada envolve o recurso a ‘*aparecimento de elefantes na sala*’, somos obrigados a suspeitar que poderá haver alguma ironia nesta introdução. Assim, o ‘*aparecimento de elefantes na sala*’ desestabiliza até os conteúdos que anteriormente

---

<sup>128</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 38 - *Cantiga de S. João*

havam aparecido no poema, porque nos obriga a reavaliar se todas as sugestões anteriores são indicações com pretensão de serem vinculativas no modo de representação da cantiga ou se também elas devem ser suspeitadas e estranhadas.

É já entranhados neste clima de suspeição que nos debruçamos sobre o segundo parágrafo da introdução; a partir deste momento pelo menos, temos dificuldade em acreditar ingenuamente nas sugestões nela avançadas. O autor afirma que o texto apela a um estado de histeria coletiva e que o público agradece e continua a não querer abandonar o local. É com um pé atrás que vemos esta previsão, se depois lermos o poema dificilmente nos convencemos que ele é uma epopeia construída para nos lançar num frenesim extático. Podemos aqui recordar o poema *corneta*<sup>129</sup>, onde há um chamamento no centro da vila, que convoca os jovens mancebos a apresentar-se. Há, contudo, alguma coisa que não está bem no meio da celebração pública da Arte, talvez porque se tudo se dê a horas decididas previamente e porque agora não é tempo da guerra, é antes de tempo de assistir à representação da guerra, ver a tragédia do *anjo azul* que partiu e deixou sua mulher. Regressando a *cantiga de s. joão*, podemos, por um lado, duvidar se o público está a compreender devidamente a canção ou se, por outro lado, é característico de um público não compreender as canções interpretando-as de acordo com o modo institucionalizado.

Contudo, o próprio facto de não compreendermos o público, ou, melhor, não compreendermos o que pretende o autor com esta referência, faz com que nós próprios nos vejamos espelhados neste público, como se também nós não compreendêssemos o texto, ficando sempre num limbo entre sentir que ele dispõe de um sentido imanente e a incapacidade de base de o compreender. Talvez este sentido seja sempre submerso e nunca poderá ver a luz do dia e, dessa forma, esta capacidade do texto de nos demonstrar a nossa própria incapacidade de compreensão seria como uma forma de emular o próprio carácter incompreensível do sentido imanente do texto. Mas existe ainda outra possibilidade, que é a de que o sentido imanente não exista de todo, que o texto se manifeste sempre nos elementos capazes de nos chamar a atenção como uma superfície sem profundidade – como havíamos sugerido a propósito de *Políptika de maria klophas dita mãe dos homens*. Este texto, como um objeto, é tudo aquilo que é possível ver dele, mais tudo aquilo que essa visão nos suscita, mas sem nada por detrás dele a definir-lhe o sentido ou a torná-lo mais do que é. Assim, seria impossível

---

<sup>129</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 19 - *Corneta*



encontrar alguma forma de respeito do poema pela sua origem e, por isso, alguma forma de entendimento que esteja de acordo com a sua raiz. A nossa interpretação seria por definição inautêntica, mas talvez esta questão interesse pouco, porque essa inautenticidade pode ser prolífera, isto é, podemos utilizar a camada do texto para todos os usos que a nossa liberdade permitir, sem medo de estarmos a beber vinho falsificado como faz o amigo do autor: *‘É noite de S. João/ repete três vezes quero / os dedos da tua mão / E o meu amigo afogado / em vinho falsificado’*. É certo, porém, que *‘Já certamente passaram / por aqui a procurar-nos / passaram e não nos viram’*, como se houvesse sempre uma *‘certa quantidade de gente à procura’*<sup>130</sup> quer do sentido do poema, quer da revelação de quem é o autor, mas é no intermédio da luz que tanto um como o outro se revelam plásticos e em fuga, mesmo que continuamente nos estendendo a mão para que viajemos no seu encalce.

Mas como compreender, no introito, a recusa do público em abandonar a sala? Poderá ser porque ele conseguiu domesticar a canção e transformou-a apenas num móvel de produção de um impacto emocional determinado e reproduzível, como aconteceria, por exemplo, se o este o considerasse uma canção festiva e que por isso servisse para ajudar quem a ouve a sentir-se com vontade de celebrar? Qualquer que seja o entendimento do público sobre a canção, o autor sugere, talvez sarcasticamente, que ele pode ser afugentado com um cartaz indicando: *‘ATENÇÃO! PERIGO DE VIDA. É MELHOR RETIRAR’*, como se mais uma vez houvesse o medo de cair verticalmente no vício, de aceitar os perigos para a vida que a Arte pode trazer. Por outro lado, esta também pode ser uma forma de mais uma vez o autor tanto desestabilizar a nossa visão sobre o texto – porque não compreendemos claramente o sentido do mesmo –, como desestabilizar o próprio público que estaria convenientemente alienado na sua histeria coletiva, porque cada individuo desse público é obrigado agora a decidir sobre se vai levar a sério o cartaz ou se vai considerá-lo um falso aviso. É como se houvesse uma vontade de retirar o público da sua histeria, que, por definição convencional, implica algo que está a ser recalcado, e tentar fazer com que o público se confronte com esse sintoma que subjaz e que não consegue enfrentar. Afinal, nesta *‘festa tão contente’*, talvez a felicidade seja explicada pelo facto do *‘povo’* estar *‘tão ensinado’* e ser necessário desensiná-lo, tanto porque há uma miséria em pano de fundo, onde ou se tem tabaco mas não se tem dinheiro ou se tem dinheiro mas não se tem tabaco, tanto porque

---

<sup>130</sup> Cesariny, *Pena Capital*, 25 – *uma certa quantidade*

seja necessário tomar atenção ao ‘*rosto repelente / (que) nos espreita do telhado*’, que poderá ser alguém na casa *do senhor governador* ou um vulgar porteiro a vigiar quem passa. Ou talvez, como no poema *a fonte*, devamos estar de sobreaviso para com a fonte que vigia quem passa para ver o mar, esse que aceita sua serventia perante o sol, ‘*ave de fogo no horizonte*’. Porque a vigia existe, quer seja por parte da fonte ou dos porteiros, sempre na sua busca de controlar, de restringir, nem que pela sua própria limitação sejam obrigados a procurar no local errado.

Se um ‘*alto leito se abrasa / cheio de luz e de cor*’, logo de seguida o autor pergunta ‘*quem será que está em casa / do senhor governador*’, como se devêssemos resignar a qualquer tipo de pura experiência estética que nos convide a uma prostração perante o belo e devêssemos, outrossim, partir para um questionamento do que nos rodeia. O mesmo convite contra o imobilismo pode ser eventualmente encontrado no poema *tocata II*<sup>131</sup>, quando o ‘*maligno espirito*’ do harpejo do piano troça dos ‘*lagos silentes*’. Outro lugar onde isto se poderá encontrar é no texto *jogo*<sup>132</sup>, onde o mesmo é enaltecido porque obriga a um comprometimento total com as suas circunstâncias, um jogo que quer ser jogado como é jogado pelos danados ou um jogo em que os danados se sentem obrigado a jogar com toda a sua força, por mais que a civilização e ‘*a hora da mãe e da filha*’ o tentem impedir.

Retornando ao problema da antinomia entre a chuva da aporia e a vontade de uma leitura grátis, é possível encontrar em *visualizações* algo próximo daquilo que sintetizamos como vontade de recusa dessa leitura grátis. Continuemos, então, por agora, com a abordagem ao segundo livro de *Manual de Prestidigitação*. Como compreender a atribuição a este livro do título *visualizações*? Porventura, esse seria um livro que representava uma visão sobre o mundo ou sobre algum assunto particular. Contudo, a utilização do termo *visualizações* parece sugerir que contrariamente a uma visão una – ou a um manual, estrito senso, de visualização – temos um conjunto de visões várias, que se digladiam, tendo cada uma o seu próprio estatuto, mas sem conseguir de nenhuma forma impor-se às outras, assumir um carácter central e impor uma hierarquia. Muito pelo contrário, elas existem e vão surgindo ordenadamente, sem nenhuma clarificação sobre o motivo da sua disposição por esta determinada ordem. A falta de elementos comuns entre os poemas, aliada à anarquia aparente com que são

---

<sup>131</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 65 - *Tocata II*

<sup>132</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 20 - *O jogo*

introduzidos no livro, obriga-nos a escolher uma de duas vias: ou deixamo-nos ir sem a capacidade de construir uma narrativa, uma trama, um seguimento entre estas visões, e permitindo que elas fulguem através da intensidade dos seus símbolos, ou tentamos coser entre os elementos que a nossa atenção capta alguma forma de ligação produtora de sentido; mas quer por uma via quer pela outra o autor torna ainda mais agudo o sentimento da responsabilidade do leitor sobre o que se lhe depara.

Pensemos nos poemas [*cores ramos árvores sobre a água fazem*]<sup>133</sup> e [*o moço pastor que ali vem cantar*]<sup>134</sup> de *visualizações*: vemos como a métrica do poema cria uma sequência que em tudo se cumpre, auxiliada pela rima que surge encadeada e canónica. Contudo, no poema [*à claridade sóbria*]<sup>135</sup>, a sequência rítmica é quebrada, observando-se que as rimas surgem pontualmente em circunstâncias dispersas, sendo que depois volta-se ao exercício inicial dos dois primeiros poemas no poema [*o adolescente morto*]<sup>136</sup>.

Ao longo deste livro, vemos como há constantemente este jogo de criação de sequências que depois são quebradas, gerando expectativas continuamente defraudadas, fugindo assim por completo à ideia de estilo ou, pelo menos, afirmando um estilo que não é um estilo, isto é, um não-estilo expresso pela sua contínua dissolução ‘*como se mimasse / adagas aos molhos / sobre a própria face / sobre os próprios olhos*’<sup>137</sup>. Aqui encontramos ecos de determinadas ideias que fulguram e se apropriam de certos elementos do poema, mas que uma leitura mais detalhada põe em causa, não negando absolutamente a tese avançada, mas continuamente pondo-a em aberto, obrigando a conviver com outros elementos, nomeadamente, com a última estrofe onde é dito ‘*fugiu-lhe a ciência / pela boca aberta*’, estando por compreender o que representa esta ‘*ciência*’.

Se *visualizações*, por oposição a *visualização*, parece sugerir que temos um conjunto de visões várias que se digladiam e não uma visão una, tendo cada uma o seu próprio estatuto, mas sem conseguir de nenhuma forma impor-se às outras ou assumir uma posição central, a partir da qual as restantes se hierarquizem, não nos podemos esquecer que há um constante jogo de criação de sequências e arritmias, de expectativas

---

<sup>133</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 48 - [*cores ramos árvores sobre a água fazem*]

<sup>134</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 49 - [*o moço pastor que ali vem cantar*]

<sup>135</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 50 - [*à claridade sóbria*]

<sup>136</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 51 - [*O adolescente morto*]

<sup>137</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 51 - [*O adolescente morto*]

criadas e defraudadas, havendo elementos que nos permitem pensar a relação que há entre os vários lados do livro. Uma das hipóteses que poderiam explicar esta dispersão caótica seria a que parece ser enunciada no poema *à justa*<sup>138</sup>, quando o autor nos diz ‘*e canto esta canção irregular / que é como canta quem anda a vistoriar*’, como se primeiro assumisse a irregularidade do seu próprio canto, do seu próprio livro, mas como se essa irregularidade, ao contrário de ser uma excentricidade ou de ser artificial, fosse o próprio modo natural de vistoriar, de ver e de indagar.

Mas *visualizações* não é o único livro dentro de *Manual de Prestidigitação* que parece estar ao serviço desta vontade de retirar o tapete ao leitor. Consideremos, porventura, o título do livro *discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, para indagarmos, primeiro, que discurso é este que nos é apresentado, segundo, o que podemos entender por reabilitação e, finalmente, o que é o real quotidiano. Contudo, talvez fosse mais adequado - em prol das nossas considerações futuras e no seguimento do que já afirmámos - negar desde já que haja *um* discurso, existindo pelo contrário um conjunto de discursos, sendo esta distinção prima da que havíamos frisado a propósito da distinção entre visualização e visualizações. Com efeito, este livro apresenta um conjunto de discursos distintos, por vezes até contraditórios, podendo-se encontrar dentro dele vários núcleos de poemas que parecem partilhar alguma forma de familiaridade entre si, bem como poemas absolutamente singulares e excêntricos. Sendo difícil encontrar um comum neles, ainda que por vezes neles se assuma a existência de um comum ou de uma instância hierarquizante das outras, é possível ver neles um conjunto diversificado de teses sobre vias de reabilitar o real quotidiano.

A necessidade de reabilitar encontra-se quase sempre quando há algo que está em degradação, quando há um potencial que pode ser desvelado, mas não é certo, gerando-se assim a questão se o que há a reabilitar é o real quotidiano ou o nosso modo de acesso ao real quotidiano. Como iremos ver, existem momentos em que não é de todo clara a ligação à problemática da reabilitação do real quotidiano, momentos em que se sugere que é necessária uma transformação da realidade através da ação, outras em que se defende que é necessário uma revolução sensível que nos permita ver de novo o real e assim transformá-lo, porque a realidade só se dá com o aparecimento a um sujeito, e, por fim, momentos em que as duas coisas são entendidas como inseparáveis – sendo, finalmente, de notar que não parece haver um convite ao abandono da realidade,

---

<sup>138</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 57 - *À justa*

como os teóricos simbolistas haviam proposto por oposição ao naturalismo. Estes diferentes discursos existem e coabitam neste livro, que não permite, de facto, *um* discurso sobre a reabilitação do real quotidiano, mas oferece-nos um conjunto de hipóteses sobre as quais nos é possível refletir sobre esse e outros temas.

Consideremos um primeiro núcleo de textos de *discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, composto pelos textos que vão de I até VI<sup>139</sup>. Em todos estes poemas encontramos um enumerar de versos cuja ligação é oculta: os predicados, quando utilizados, encontram-se exclusivamente para sugerir um nexos de sentido dentro do verso e, raramente, entre os versos, como não poderia deixar de ser, afirmando mais uma vez a aporia e a rutura com o estilo. A ausência de nexos predicamentais obriga desde já a que seja o leitor a tentar integrar a enumeração de elementos numa leitura dos poemas. Ora enumerá-los a todos dentro de uma representação concreta da realidade, isto é, imaginar uma representação da realidade que fosse completamente expressa pelos símbolos do texto leva a que se sinta algo próximo da estranheza, tanto pelos elementos em falta - por exemplo, as relações de causalidade entre os elementos enumerados pelo texto -, como pelos elementos, por assim dizer, em abundância, isto é, os elementos que parecem dificilmente caber dentro de qualquer representação adequada da realidade. A título de exemplo, podemos enumerar a quadra do poema II ‘*uma meia-tinta no sol/ cinco dias de angústia no foro/ o cigarro a descer o paiol / a trepanação do touro*’ como exemplo de um conjunto de elementos cujo nexos se manifesta em falta e os versos ‘*um arranha-céus a ripar/ meia-quarta de cristianismo*’ do mesmo poema como elementos que, à partida, teríamos dificuldade em incluir numa representação adequada da realidade.

Daqui poderiam surgir duas teses: primeira, que para efetuar a reabilitação do real quotidiano é preciso um trabalho individual de imaginação de novas formas de relações entre os objetos que nos rodeiam e que essas relações podem ser de outra índole que as habituais relações causais, ou seja, que pode haver relações íntimas entre determinados objetos que ultrapassam o trabalho do entendimento. Segunda tese: há relações entre objetos que são inusitadas, não sendo por isso de estranhar que um arranha-céus esteja, de facto, ‘*a ripar uma meia quarta de cristianismo*’. Mas se há outro tipo de relações que não são imediatamente dadas ou que não são organizadas segundo um princípio de causalidade, também não nos podemos esquecer o quão

---

<sup>139</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 75-80 - I; II; III; IV; V; VI

insólita pode parecer a realidade se a revisitarmos com exame crítico. Desta forma, aquilo que à partida parecia uma superabundância é, no fundo, apenas uma emulação da forma natural com que as coisas se processam. Ao expressar-se através de uma descrição de elementos insólitos, o autor consegue retratar tanto o carácter insólito de certos elementos dentro da representação, como fazer um repto por uma chamada de atenção a esses elementos inusitados. Desta forma, reabilitar o real quotidiano poderia ser tomar consciência dessa estranheza constitutiva da realidade.

Mas se até agora, com a análise deste núcleo, parecíamos mais ou menos encaminhados numa interpretação daquilo que significa a reabilitação do real quotidiano, eis que nos poemas VII e VIII surge um novo problema. Tratemos a questão de um ponto de vista simples: os poemas VII e VIII parecem ser similares pois partilham das duas primeiras quadras e de um mesmo dístico final. A penúltima estrofe parece também pouco alterada do poema VII para o poema VIII, isto é, muda apenas a formulação inicial do primeiro verso - enquanto no poema VII temos *‘e como se a vida fosse o foco’*, no poema VIII encontramos *‘como. Se a vida fosse o foco’*. Para além disso, a terceira estrofe do poema VII foi eliminada no poema VIII e a quarta estrofe do poema VII sofre uma alteração, pois tínhamos no verso VII:

como os lábios prendem o copo  
como o copo prende a tua mão  
como se o nosso louco amor louco  
estivesse cheio de razão

enquanto no poema VIII encontramos:

como os lábios prendem o copo  
como  
o copo prende a tua mão  
como  
se o nosso louco amor louco  
estivesse cheio de razão.

Finalmente, podemos ainda enunciar o facto de o poema VIII ter um introito que o poema VII não possui, onde o autor sugere que o '*como*', que irá surgir será não uma conjunção conjuntiva, mas uma conjugação do verbo comer. Uma das formas de considerar o problema levantado por estes dois poemas seria ver nele alguma espécie de tentativa experimental ou de exercício formal. Contudo, esta interpretação levaria a que o resto dos poemas deste livro – ou quiçá da obra – não fossem tentativas experimentais ou exercícios formais. O problema de catalogar estes dois poemas desta forma prende-se exatamente com o facto de ao leitor só chegar um produto acabado, cujo processo de constituição é oculto. Por exemplo, se fôssemos ao espólio do autor e encontrássemos várias formulações do poema VI, isso faria dele também uma tentativa experimental ou exercício formal? Tanto um conceito como o outro parecem referir-se a algo a que não temos acesso e parecem dizer pouco sobre o problema levantado pelo texto, por outro lado, todos os poemas podem ser igualmente para o autor uma tentativa experimental ou exercício formal, assim como são corpos formados por símbolos a partir do momento em que se constituem enquanto textos, pelo que nunca poderão ser para o leitor um mero exercício formal ou uma tentativa experimental a não ser que o leitor os relegue enquanto tal. E eis que o problema surge agora com uma face mais clara, porque é exatamente aquilo que muda de um poema para o outro que pode ter algum tipo de significação, ainda que seja só o leitor que atribua significação a essa alteração. Mas, no caso que nos interessa agora, o que é que esta alteração significa? Primeiro, que partimos sempre para a novidade com uma pressão exercida por aquilo que já havíamos visto - só assim se entende que estejamos sempre a ler o poema VIII em função do que havíamos visto anteriormente. Segundo, que é possível retirar a segurança de leitura ao leitor, ao apresentar-lhe elementos comuns ao que já tinha visto, mas agora postos em contacto com pequenos elementos novos. De alguma forma, poderia ser arguido que o poema VIII é uma reabilitação do poema VII, mas logo nesse momento também poderia ser arguido ou que o poema VIII é uma degeneração do poema VII ou que o poema VII é uma reabilitação do poema VIII. Talvez possamos concluir que a relação de reabilitação não tem um procedimento linear ou cronológico e que é possível rearranjar os elementos existentes na apresentação da realidade, isto é, podemos alterar os focos da nossa atenção para outros elementos, redescobrimo, desse modo, uma nova realidade. Depois disso, é possível refletir sobre o que significa para nós cada realidade distinta, ou seja, repensar melhor o que há de comum, talvez redescobrimo esse comum. Mas, mais uma vez, este gesto não se impõe, ele apresenta-se ao leitor como uma

possibilidade que ele pode tomar em função do seu interesse. Por isso, só o leitor é responsável por preencher a dúvida provocada pela alteração, podendo nós, por exemplo, entender a alteração da palavra ‘*como*’, de uma conjunção para a conjugação do verbo “comer”, enquanto uma tentativa de preferir a ação à mera observação ou um repto por uma procura insaciável por provar o que há.

Assim, estes dois poemas permitem tornar mais clara a responsabilidade do leitor, como também o potencial plástico do autor, isto é, a sua possibilidade de estar constantemente a alterar-se alterando também o texto, reajustando-o a novas instâncias que são diferentes da anterior, fazendo com que ele seja não o que era mas uma outra coisa, mas onde o que era e a outra coisa permanecem ambos por conhecer. Com a introdução do introito, o autor provoca talvez a diferença mais significativa entre os dois textos - basta um pequeno elemento do poema para que todo ele se manifeste outro, o que parece servir de chamada de atenção para os detalhes e demonstrar a importância que estes podem ter, como se fosse assim possível negar a ideia que há elementos auxiliares e principais num poema.

Um jogo semelhante pode ser encontrado nos textos *cena para o final de um terceiro acto*<sup>140</sup> e *variante da cena anterior*<sup>141</sup> onde podemos nos questionar se a sua justaposição convida a que entendamos *variante de uma cena anterior* como uma variação de *cena para o final de um terceiro acto*. Para que isso acontecesse, seria necessário que houvesse alguma coisa originária que tivesse duas instâncias, cada uma das quais expressa nestes dois textos, ou que um deles fosse uma fonte originária da qual o outro fosse uma mera variação. Se qualquer uma destas hipóteses fosse verdadeira, então teríamos de partir para o encontro dessa coisa originária que se expressasse nestas duas instâncias ou para uma compreensão de um dos dois textos, que permitisse, através da comparação, entender o significado da sua variação. Apesar de estar a apresentar estas duas alternativas como semelhantes, elas são por definição diferentes, porque, se na primeira hipótese, a de os dois textos estarem em circunstâncias hierárquicas idênticas, é impossível encontrar a fonte originária, pois só temos as suas diferentes instâncias, na segunda hipótese é possível encontrar a fonte originária, porque ela é uma instância já expressa num dos textos.

---

<sup>140</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 126 - *Cena para o final de um terceiro acto*

<sup>141</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 130 - *Variante da cena anterior*



De qualquer modo, parece-me pertinente ressaltar a importância do ‘mar’, pois este aparece nos dois textos e pode ser um elemento que nos permita estabelecer um fio condutor entre eles. O ‘mar’ aparece no seguimento de uma enumeração de elementos mais extensa em *variante da cena anterior* do que em *cena para o final de um terceiro acto*. Estes elementos enumerados podem ser entendidos como uma representação da vida e da ação motora e transformadora da matéria, vida essa que é dada por uma sequência de instâncias complexas, significativas e fecundas. Contudo, qualquer que seja a encruzilhada da vida e ainda que a vida seja esta encruzilhada de elementos desconexos, há sempre um ponto para onde ela flui, onde ela se encontra, e esse ponto é o mar como expressão da infinita possibilidade da ação, mas também como expressão do abandono de qualquer diretiva pré-estabelecida, para que possamos dar seguimento à nossa ação, porque somos atirados vindo do nada, do ‘deserto’, para o ‘mar’, onde há a possibilidade de algo significativo ter lugar, mas também a possibilidade de chegada a um ‘cais’; o mar é este cais onde chegamos, mas onde não ficamos imóveis, porque as correntes agitam-nos, de forma a que o nosso corpo contacte com a costa, com a matéria, e se transfigure. Mas o que estaria em causa nesta interpretação? Não propriamente uma preocupação com a tentativa de responder às duas hipóteses que estabelecemos no início deste parágrafo, mas aceitar esta indefinição prima da indefinição que existe na relação entre o poema VIII e o poema VII, para pensar as hipóteses levantadas pelo texto. Interrompida esta consideração, sugiro que retornemos a *discurso de reabilitação do real quotidiano*.

O poema X<sup>142</sup> começa com a constatação de que há algo aqui que falta, ‘*uma grande razão*’; reparemos, ainda assim, que essa grande razão não é um ‘*coração, um meneio de cabeças após o regozijo*’, ou ‘*um risco na mão*’, ou ‘*um cão*’, ou ‘*um braço para a história / da imaginação*’. Talvez, apenas nesta estrofe inicial, tenhamos algo que verificamos ao longo da obra, isto é, elementos que, não obstante terem um impacto em nós, não é bem certo que sentido produz esse impacto, ou, usando a linguagem que havíamos usado anteriormente, elementos que nos impossibilitam de ter uma representação central desta estrofe ou deste poema e, paralelamente, elementos que nos parecem ressoar algo já anteriormente adquirido. Falo, em particular, do ‘*meneio de cabeças após o regozijo*’, que poderá representar a prostração prazerosa e letárgica a seguir a uma fruição momentânea, e do ‘*braço para história / da imaginação*’, que

---

<sup>142</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 85 - X

poderá representar a vontade de que essa razão não seja só um produto da imaginação, mas também a concretização dessa imaginação, a sua corporização numa ação real.

Contudo, se esta razão nos falta, não é certo que ela vá surgir alguma vez com o curso da história, como se este curso da história estivesse condenado a uma certa previsibilidade, como se não houvesse capacidade real de impedir que, ao primeiro século, sucedesse o segundo século e, com o segundo século, a colonização. É, portanto, entre este limbo que o autor se movimenta, por um lado apelando a uma procura, por outro lado condenando a mesma procura. Nem só os séculos que virão poderão estar já determinados consoante um comportamento previsível, até o próprio dia seguinte, marcado pelo advento da madrugada, é uma *‘madrugada de constantemente’*, uma madrugada que arde, muito embora não tenha sol, nem talvez haja utensílios para caçar, para comer, para não sentir a fome de uma grande razão. Porque a cada momento de fabulação, a cada circunstância em que deixamos a imaginação fluir, há um dia que se segue onde esse sonho já não nos basta, porque caímos nela sem a capacidade de usar *‘o arpão’* para nos agarrar a algum lado – outro sentido que poderá ter neste poema o arpão.

Mas, se há esta ambivalência entre, por um lado, a falta de algo e o sentimento dessa sua falta e, por outro lado, a queda na constatação de que esse algo provavelmente não chegue e que fiquemos sempre em falta, na terceira estrofe o autor parece resolvê-la. Agora, o autor afirma que falta um tu, um tu que falta completar ou destruir, porque, porventura, falta dar-lhe a razão toda que falta ou impedi-lo de sofrer com a castração de não a poder ter. Mas quer por um lado, quer pelo outro, o que falta é sobretudo que isso seja feito de uma maneira *‘não resultante’*, ou seja, nem que lhe seja dada a razão, nem que lhe seja retirado o sentimento de falta dessa razão, porque talvez haja algo de prolífico em ficar neste limbo, mesmo que para isso seja necessário sentir a dor e o vício, sendo assim uma *‘flor’* em deterioração mas nunca *‘arrancada’*. Nesse sentido, o que se procura não é uma grande razão que aniquile o movimento e a procura, nem tão pouco que a procura deva acabar em função da previsibilidade do que vai acontecer; pelo contrário, a procura deve afirmar-se enquanto tensão inconcretizada mas sempre concretizante.

Mas não se trata, contudo, de uma procura fácil: é uma procura que sofre constantemente o perigo de ser cancelada pela luta, na desnecessária luta do *‘ismo contra ismo’*, como se os *‘ismos’* fossem formas de agregar e de hegemonizar procuras

individuais e singulares, por mais que a procura tenha uma força hercúlea. Mas trata-se de aproveitar essa força e fazer dela um ‘fuzilamento cantante’, um fuzilamento de si, mas também o fim daquilo que nos fuzila: os ‘amores’, as ‘palavras’, as ‘propensões’, os ‘sistemas de palavras’ e os ‘sistemas de propensão’. Porventura, muito embora estes se movam contra nós, não conseguem de facto fuzilar-nos por completo, apenas nos restringem em parte e nos impedem de continuar a procura pelo *a, b, c* das coisas. Mas para as encontrar, é preciso destruir e autodestruir-se, aniquilar e autoaniquilar-se, porque só assim o movimento continua e se parte em direção ao novo, à razão que nos falta. E mesmo no fim disto, quando parecíamos enquadrar elementos suficientes para construir uma representação deste poema, o autor devolve-nos uma imagem em tudo enigmática, afirma estar à beira de uma imagem de uma criança morta cujo figo foi devorado por Picasso e que essa criança está perto da sua boca. Se pudermos de alguma forma compreender porque é que as bandeiras querem comer Picasso, lembrando-nos porventura de *um poema de Luís Cernuda em O inédito em 1982*, ficamos como que abandonados pelo sentido que havíamos criado, porque ele se revela incompleto para restringir tanto este final, como outros elementos anteriores a ele. Poderíamos, como mera hipótese, pensar se este limbo em que o autor nos coloca não é parente do limbo que ele havia defendido na terceira estrofe, mas ela não é mais do que isso, uma hipótese de um texto que, por características próprias, parece forçar a constatação de que ele é um texto em aberto, vacilando no eterno devir da nossa imaginação.

Continuando a navegar entre os diferentes discursos de reabilitação do real quotidiano em *discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*, é possível ver no poema XI uma tensão aguda entre alguns dos temas que fomos trabalhando. Manifesta-se, antes de mais, a fricção criada pela contraposição ao discurso-norma, à padronização da forma como vamos comunicando, que muitas vezes restringe determinadas palavras a sentidos convencionados. Ora, se nos encaminhamos para este texto tendo em conta esses sentidos, vemos como eles se manifestam em falta. Para além disso, são os próprios nexos lógicos com os quais nos habituamos a interpretar o discurso que são também eles postos em causa. O que significa, por exemplo, querer de alguém ‘*um país de bondade e de bruma*’? Ou, o que significa querer de alguém um país? Se nos agarrarmos àquilo que usualmente entendemos por país, este enunciado do texto manifesta-se incongruente. Mas, se de alguma forma nos abstermos de procurar na palavra ‘*país*’ o entendimento que lhe é atribuído usualmente, se nos permitirmos

imaginar para além desse entendimento, então, de alguma forma, esta incongruência pode manifestar-se fecunda. Em boa verdade, resta dizer que quase somos obrigados a convocar a imaginação, porque, à falta de sentido dado, tentamos sempre sobrepor um novo sentido. Contudo, a própria desarticulação do enunciado impede-nos de lhe conferir um sentido estanque, porque este poema contém um conjunto de símbolos – por exemplo, ‘*país, bondade, bruma, mar, rosa, espuma*’ - e cada um deles representa algo para nós num dado momento, mas outro num seguinte; aquilo que se configura dentro de nós como sendo um país, aquilo que a palavra país pode significar para nós, transforma-se com o tempo. Assim, não só é difícil articular num dado momento o sentido que está por detrás deste enunciado, como é de esperar que cada visita ao mesmo poema se manifeste outra.

Ao transgredir as regras com que a linguagem verbal se manifesta usualmente, o autor coloca a linguagem verbal em falta, mostra acerrimamente a sua insuficiência, porque convoca outras linguagens que não a verbal, dando-se uma transmutação de conteúdos: aquilo que é palavra agora pode ser som, imagem ou sabor, porque a imaginação começa a laborar, procurando preencher as lacunas provocadas pela insuficiência da linguagem verbal. A partir deste momento, há sempre um sentimento de que existe um sentido imanente, porque não conseguimos de nenhuma forma afirmar que o enunciado do texto significa absolutamente nada, mas o sentido que criamos não é um sentido estrito senso, tal e qual existiria se conseguíssemos ter uma representação central deste texto. É um sentido que é feito daquilo que a linguagem verbal não pode dizer e, por isso, talvez nunca o possamos dizer por palavras, nunca o possamos articular em nexos lógicos, que nos criassem a ilusão de que domesticamos o texto. Mas aqui está o paradoxo: é que este é um nada que não é um verdadeiro nada, porque é um nada que é contínua e perpetuamente plástico, porque nos convida sempre a que viajemos através dele, dando *tudos* a este nada, todos estes que se estão constantemente a aniquilar-se e a fazer do nada movimento.

O mesmo se poderá surgir no poema XVIII de *discurso de reabilitação do real quotidiano*. Apesar de se centrar à volta da figura da ‘*noite*’, não há, por assim dizer, um centro gravitacional que garanta uma orientação dos elementos que o rodeiam. Em boa verdade, não sabemos se, cada vez que a palavra ‘*noite*’ é enunciada, ela se refere a uma mesma noite. Também não sabemos se o autor se refere a uma qualificação das propriedades da noite fora de qualquer instanciação. Esta noite tanto pode ser por três

vezes transfigurada, como se pode tratar de uma enumeração de três noites diferentes. É certo que é difícil conferir um sentido imediato à expressão ‘*a noite como um prego*’, ou à ‘*noite louca*’ ou à ‘*noite com árvores na boca*’, porque aquilo que cada uma das expressões pode significar para nós pode mudar e parece confuso, sendo essa confusão resultante da fertilidade da imaginação. Tal como no poema anterior, aquilo que trazemos como adquirido manifesta-se em falta; a própria obra dá-nos poucos elementos que nos permitem, por exemplo, identificar aqui ecos de figuras já encontradas em outros lugares. Por outro lado, não podemos deixar de perguntar que tipo de conclusões tiraríamos se os dois poemas estivessem lado a lado,. O facto de estarmos a defender que os poemas tem características comuns mostra como parece haver um esforço da parte do autor em nos obrigar a procurar formas de ligação entre os diferentes elementos da obra, sem que estas nos sejam concedidas à partida, restando-nos apenas o dilema de compreender que critério, ou critérios, presidem, ou foram presidindo, para anexar os textos em livros – ainda por cima, temos de ter em conta que a própria configuração dos livros foi mudando, com sucessivos acrescentos e remissões.

Consideremos agora o poema XIII. No decorrer deste texto, os versos começam recorrentemente com a formulação ‘*é preciso*’, contudo, contrariamente a encontrarmos alguma forma de ordenação que nos é sugerida ou, dito de outra forma, contrariamente a encontrarmos uma sistematização daquilo que é preciso fazer, o autor lança-nos pistas em direções distintas, impossíveis de sintetizar. Por um lado, podemos questionar-nos se há *um* algo que o autor considera que é realmente preciso, se assim fosse, cada uma das pistas lançadas pelo autor seriam instanciações desse algo que é preciso. Se assim fosse, cada vez que o autor diz que algo é preciso, está-se a manifestar a impossibilidade de que, com uma só formulação, se consiga dizer o que é preciso, como se cada novo verso fosse uma manifestação da impossibilidade do verso anterior em sintetizar essa ideia originária que poderia estar na mente do autor.

Contudo, com a continuação do poema, vemos que muito dificilmente esta tese ganha a nossa simpatia, porque sentimos existir um conjunto de inflexões e retornos onde as novas coisas que são ditas serem precisas não aparecem na linha das coisas que anteriormente foram ditas como necessárias. Se existem então diferentes coisas que são precisas, se essas coisas não são sintetizáveis num intuito originário, parece-nos possível que, mais que uma vontade de chegar a uma defesa de que algo é preciso, está em causa a necessidade de se dizer que há coisas que são necessárias ou, como é dito no

poema, *‘é preciso digam que é preciso’* - como se estivesse em causa que, através do ato de dizer que diferentes coisas são precisas, nós emulemos a postura do autor e saíamos da letargia, assumindo um espírito de reivindicação de coisas. Talvez o que esteja em causa é que o nosso sentido daquilo que é preciso - e daquilo que falta - esteja imerso num emaranhado confuso de aspirações e desejos, nem todos eles visíveis à nossa consciência. Ora, se ele é inacessível à consciência, também não é da ordem do discurso nem tão pouco da linguagem verbal. A utilização de símbolos poderia assim tentar suscitar imagens que conseguissem exprimir o que a linguagem não consegue exprimir, esquecendo-nos que a cristalização num símbolo, por mais que este cintile e nos suscite imagens distintas, de alguma forma separa já de novo a aspiração do médium utilizado para a expressar, podendo haver uma catarse de uma pulsão que depois pode voltar a aparecer. Se assim fosse, mais que representar um intuito originário daquilo que é preciso, cada coisa que é dita ser precisa representa uma tentativa diferente de dizer uma aspiração também ela diferente. Se assim for, torna-se difícil ordenar todos os elementos do texto numa interpretação - em vez de uma interpretação, temos várias interpretações de diferentes elementos; ora, se cada um desses elementos é também ele suscetível de ter várias interpretações, temos neste texto a possibilidade de várias interpretações de interpretações, o surgimento de diferentes núcleos enigmáticos que se aproximam e separam, anulando-se e, simultaneamente, dando possibilidade de florescer.

Este texto seria assim como *‘a relva de bichos ignotos’* de que o autor nos fala, porque é esse o sentimento perante o qual ele nos coloca: se houver alguma indiferença perante certos versos, que nos parecem dizer menos ou que não despertam o nosso interesse, encontramos, entre esses caules de relva, alguns bichos que se manifestam ignotos, desconhecidos, por conhecer. Nesse sentido, se nos dois primeiros versos parece haver aquilo que já havíamos identificado nos outros textos como uma exortação ao movimento, à ação, essa interpretação manifesta-se em falta quando nos debruçamos sobre o terceiro verso - *‘é preciso o demónio ainda corpulento’*. Este verso poderia ligar-se, porventura, ao vigésimo sétimo verso, onde é dito *‘é preciso a mosca um por cento doméstica’*, como se o autor estivesse a dizer que seria necessário a mosca noventa e nove por cento selvagem, como se a domesticação e adestração fossem responsáveis por retirar a vitalidade, quiçá, até do demónio. Contudo, esta linha de interpretação não é de todo segura e só demonstra como a leitura é feita desta tentativa de encontrar ligações entre núcleos distintos, porque as ligações não nos são dadas.

Sempre que estabelecemos uma articulação entre diferentes elementos e que essa articulação se constitui como adquirida entre nós, podemos encontrar uma nova forma de coser linhas entre os diferentes elementos do texto. Por outro lado, vemos como tendemos a encontrar certos ecos de coisas que já vimos, assim como elementos que põem em causa o que havíamos lido. Nos versos *‘é preciso uma vista para ver sem perfume / e outra menos vista para olhar em silêncio’* parece-nos, por exemplo, haver um incentivo a que vejamos algo que já vimos, mas sem um elemento que constituía essa visão e, adicionalmente, ver quão pouco tínhamos visto com a devida atenção.

Quando o autor diz *‘é preciso forças para hemoptise’*, parece-nos surgir de novo a ideia de que é preciso ter força para se expelir, para, através da dor, cuspir-se, fragmentar-se, destruir parte de si. O convite para a aventura corajosa da auto-destruição, para se constituir enquanto devir - aquilo que se encontra expresso por exemplo no verso *‘cair verticalmente no vício’* da *pastelaria* - parece ser de novo encontrado nos versos *‘é preciso ainda que caias de borco / na cama no choro no rogo na treva/ é precisa a treva para ficar um verme/ roendo cidades de trapo sem pernas’*. Contudo, se podemos por um lado estranhar que o autor nos diga que precisamos de cair ‘no choro, quando ele próprio critica a choradeira a que Pessoa se dedicava, não podemos deixar de reparar que, para se cair na treva, talvez seja impossível que haja o fogo-de-artifício que o segundo verso considera necessário, ou ‘a luz’ do vigésimo nono verso, ou ‘a vista’ do décimo-nono verso. De mais para mais, enquanto no poema X o poeta diz *‘nem mesmo o amor / não é o amor que falta’*, no poema XIII, que estamos agora a analisar, é dito *‘é preciso o amor de repente de graça’*, ou, outro exemplo, enquanto neste mesmo XIII é dito *‘é preciso comprar movimentar comércio’*, no poema seguinte, XIV, que poderá ser compreendido como uma elegia a Mário Sá-Carneiro, é frisado e valorizado o facto de Sá-Carneiro ter tido pouco *‘jeito para o negócio’*. Claro que se poderia facilmente argumentar que seria necessário averiguar o contexto em que estas afirmações surgem para compreender que, em cada circunstância, o autor refere-se a coisas diferentes; por exemplo, o amor a que se refere no poema X não é o mesmo amor que é referido no poema XIII. O problema é que o contexto, tanto num como no outro poema, se manifesta sempre em falta, o contexto não é uma harmonia que, tomando um exemplo da música, deve afinar e enquadrar a melodia. Assim é porque se observa a criação de pequenos contextos dentro do contexto geral do texto, mas sem nos ser dado a ver quais são os limites de cada contexto, obrigando-nos a estar sempre numa

posição de vigilância para tentar ver onde acaba e começa o novo contexto. Perante esta insuficiência do contexto, torna-se difícil afirmar que o amor a que se refere no poema X não é o mesmo amor que é referido no poema XIII, o que leva à coexistência de duas teses contrárias e obriga-nos assim a pensar sobre elas. Pode-se dar o caso até de se tratarem de facto de dois amores diferentes, mas, se isso é verdade, somos obrigados a partir para a descoberta desse contexto, ou seja, tanto por uma via como pela outra parece sempre haver a necessidade de responsabilidade do leitor, que é convidado a ser parte ativa do exercício que está a ser feito.<sup>143</sup>

Contudo, não devemos cair no erro de considerar que este caos aparente é a representação de um nada. Consideremos agora o poema *retrato*<sup>144</sup>: o seu título parece indicar que se trata de um poema com a pretensão de retratar algo, por exemplo, uma qualquer pessoa, um qualquer objeto. Contudo, a uma primeira vista, ser-nos-á difícil encontrar nele uma descrição de tal coisa a representar, por exemplo, enumerando os seus elementos ou clarificando a circunstância em que ele está. Mais, tão pouco conhecemos a descrição, como nem sequer nos é indicado o que é retratado. Mas nem por isso conseguimos afirmar que este é um poema não representativo de algo, uma espécie de recusa da figuração. Ao introduzir nesta descrição um conjunto de símbolos, é-nos dada a possibilidade de os ver fulgurar, de ter uma relação afetiva com eles e que assim o poema nos provoque algo. Em nenhum momento, poderemos afirmar que esta é uma descrição incompleta daquilo que haveria a retratar, porque, como bem sabemos, a insuficiência das palavras bem como a sua ambiguidade constitutiva não fariam da descrição canónica uma aproximação mais real do objeto representado. Assim como assim, ao escolher retratar o objeto desta forma, parece-nos ter acesso sobretudo àquilo que o objeto pode significar para o autor. Mas isso seria, de alguma forma enjaular este texto a uma funcionalidade estrita, tanto quanto não sabemos quem escreve, nem porque o escreve, nem sobre o que escreve. Contudo, se nos debruçarmos sobre este poema, é-nos possível estabelecer algum tipo de relação com o texto, de forma a que este tenha algum tipo de impacto sobre nós, impacto esse que pode tornar possível que identifiquemos algo que pode estar presente na nossa vida em diversas circunstâncias. Quer a nossa vida tenha que ver com o intuito originário por de trás deste poema, quer lhe seja completamente alheia, a utilização de símbolos que tenham impacto sobre nós

---

<sup>143</sup>Mais uma vez aqui poderíamos refletir acerca de qual seria a implicação para a reabilitação do real quotidiano que todos estes poemas que agora analisamos podem ter

<sup>144</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 55- *Antilírica*



permite-nos uma adesão e uma construção de algo dentro de nós. É essa construção que torna inalienável a existência do poema e que refuta a leitura de que este seria um retrato de nada, um mero exercício estilístico sem nenhuma forma de ligação ao real.

Ora, se há algo a retratar, não nos podemos esquecer da sugestão presente em *elogio do príncipe da Dinamarca*<sup>145</sup>: Hamlet é identificado como um ser capaz de ver coisas que os outros ignoram, contudo, os espectros que Hamlet vê são qualificados de corretos. Esta correção pode ser entendida como a propriedade que assegura a adequação da visão de Hamlet à realidade, como se aquele que vê coisas onde os outros não vêem não estivesse enganado. Desta forma, é como se os conteúdos imaginados, como o são à primeira vista os espectros, fossem mais pertinentes para compreender a realidade do que os conteúdos não imaginados. Esta propriedade faz com que os conteúdos imaginados ganhem um estatuto de verdade equiparável aos conteúdos não imaginados, a tal ponto que é impossível a diferenciação entre conteúdos imaginados e conteúdos não imaginados, porque tanto uns como outros podem ser reflexo da realidade e dessa forma, serem representações corretas da realidade. Ora, se não há uma diferenciação entre conteúdos imaginados e não-imaginados, somos levados a concluir que a própria apresentação da realidade é constituída pela fusão entre os dois tipos de conteúdo, fusão essa que se dá num grau onde é impossível distingui-los. Assim, os espectros não são conteúdos imaginados, são representações da realidade, tão imaginados como toda e qualquer representação da realidade. Ao contrário de relegar a imaginação e a fabulação, Hamlet aceita as consequências acarretadas pela sua subjetividade, nem que isso signifique uma condição de marginalidade face à comunidade. Esta comunidade é vista não como um lugar de libertação pessoal e de garantia do reconhecimento da subjetividade de cada um consigo, mas como responsável por assassinar e empurrar aquele que tenta se insurgir contra a sua vigência. Mas porque desconsidera ela Hamlet e não as suas visões? Porque Hamlet é as suas visões, ou até diríamos, as suas visualizações, que garantem a definição circunstancial daquilo que ele é, do seu mundo, da sua mundividência. Assim, a afirmação do que se é tem qualquer coisa de íntimo que ver com aquilo que se vê, até porque a visão é o produto de diferentes instâncias de processos que são próprios do sujeito.

---

<sup>145</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 61 - *Elogio do príncipe da Dinamarca*

Existe, contudo, uma diferença entre Hamlet e Cesariny que se encontra expressa no poema *em forma de poema*<sup>146</sup>. O autor começa por afirmar a sua capacidade de se desvincular tanto dos prantos como dos sonhos. Assim, talvez se compreenda a possibilidade de não viver a agonia, porque a possibilidade de criar diferentes sonhos anula-a, ou melhor, cria a possibilidade de se sair do lugar onde se encontra a agonia. Estamos, contudo, um pouco mais à frente do que encontramos em *história de cão*<sup>147</sup>, onde a existência é vista como um processo de contínua desintegração, em que nada fica a não ser a memória de terceiros que é insuficiente para albergar tudo aquilo que fomos. Em *em forma de poema*, é possível ao autor espalhar-se nesses diferentes sonhos, ser nessas instanciações fabuladas algo que ele não é, tendo uma capacidade plástica que falta a Hamlet. Vemos, então, como existe este paradoxo entre ser-se só aquilo se é e viver na consequente agonia, e ser-se aquilo que não se é, conseguindo libertar-se dessa mesma agonia. A via da libertação do ser implica, por isso, ser coisas que não se é, reinventar-se e negar-se com o ato de se reinventar. Contudo, esta desfragmentação não é uma pulverização nem uma verdadeira negação de si, ela é antes uma possibilidade de o ser se tornar noutra coisa, sendo a nova coisa algo que antes não era. O ser aparece assim como a capacidade de ser múltiplas coisas contraditórias e paradoxais, porque há uma liberdade que permite esta fuga quando assumido o plástico. Mas o plástico não significa que não haja nada que as ligue, o nexos pode ser incógnito ou por desvelar. Sendo inteiro, propriedade que o autor confere a si mesmo, não implica que deixe de haver esta plasticidade, porque o autor é como um lobisomem, uma mutação da condição dada de ser homem, e vive numa '*estrada sem forma e sem fundo*'. Ele é assim algo prévio e posterior àquilo que se expressa nos seus sonhos, mas também os seus sonhos como hipóteses experimentadas da alteridade.

Parece-me que podemos encontrar esta mesma ideia no poema *no cais*<sup>148</sup>, onde o autor nos diz '*a minha alma, calada / também não diz quem é*'. Somos, desde já, confrontados com o carácter aparentemente irónico desta frase, porque logo nos perguntamos: se a alma está calada quem nos fala? Talvez quem nos fale não seja a alma, porque, ao falar, usamos coisas que não são nossas ou coisas que não são alma, ou talvez seja impossível dizermos quem somos a partir da fala, porque na verdade somos como essa luz do anoitecer que se prolonga no movimento da água que o pensamento e

---

<sup>146</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 72 - *Em forma de poema*

<sup>147</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 21 - *História de cão*

<sup>148</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 15 - *No cais*

a abstração não conseguem guardar. Para lá do domínio destes dois há apenas um *‘fluxo contínuo em mudo entendimento’* alheio *‘à graça desavinda de falar’*, onde tudo é indicação do que já foi mas uma indicação que é vaga, indistinta, sombria, vivendo-se num crepúsculo que não sabemos se é dia ainda ou se já é noite, muito embora, claro, haja muitos que se precipitam para dizer isto e aquilo. Mas, ao contrário desta pretensão de certeza, há como que um enigma fundamental mais profundo, que é mãe de todas as *‘coisas e seres’*, como se ensaiasse uma proposição ontológica sobre a fonte de toda a vida. Só o rio estando mudo em perpétuo movimento consegue encontrar esta dimensão mais profunda, este mar que molha todas as coisas, aceitando o seu percurso, nem que ele seja pela sua contínua dissolução na foz. Mas talvez a sua dissolução não seja uma destruição letárgica, atentemos ao primeiro poema de *visualizações*<sup>149</sup>, onde *‘o cais / é um enorme navio / que se nega / e no entanto cumpre / a mais estranha viagem’*.

Seria importante referir neste momento o poema *arte de ser natural como eles*<sup>150</sup>, onde surge uma espécie de diálogo entre duas personagens, uma não identificada e outra chamada de *‘Senhor Fantasma’*, dentro de um mesmo texto. Contudo, não nos é dito qual das personagens representa o sujeito-poético ou se quer que essa questão é pertinente para os problemas que vão sendo enunciados. Pode-se dar o caso até, de ambas as personagens serem representações internas de um mesmo sujeito originário e de ele se expressar por via das duas personagens. Assim, ao contrário da mútua coincidência entre um ser e uma personagem, assistimos a um exercício de desfragmentação da personagem sujeito poético para se constituir enquanto palco onde o diálogo se dá e se avança para a elaboração de conjeturas. Talvez estas diferentes personagens sejam também elas fantasmas e, assim, se entenda a forma de se ser natural como eles como a possibilidade de se ser naturalmente um lugar paradoxal onde diferentes tipos de entidades surgem e se digladiam.

Para além da possibilidade de este nada, mais ou menos caótico, não ser equivalente a algo sem nenhum significado, também não se pode dizer que ele é sinónimo de um imobilismo próximo da introspeção letárgica de Moscarda. De alguma forma, o desprezo que por vezes surge pela ideia de uma unidade, de uma personalidade, de uma cristalização do que se é num dado momento, permite a afirmação de um provisório, sem que desse provisório advenha qualquer tipo de

---

<sup>149</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 47 – *Visualizações*

<sup>150</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 126 – *Arte de ser natural como eles*

vergonha pela sua falta de perenidade, de vontade de certeza ou universalidade; pelo contrário, em certos momentos, há quase uma apologia da inautenticidade como forma de libertação, como foi dito a propósito do ‘vinho falsificado’ em *cantiga de s. joão*. A assunção consciente do carácter provisório permite assumir uma perspetiva que, à falta de melhor palavra, se pode afirmar como experimental. Daqui não surge qualquer tipo de defraudação da pertinência deste gesto, mas apenas um reconhecimento consciente e maduro de que nem a afirmação se pode tornar impositiva e transtemporal, nem a desregulação, o caos, pode ser justificação para uma falta de comprometimento. Claro está, como vimos e veremos, que esta é só mais uma das teses que surgem nestes textos, e, em vários momentos, existe um descrédito pela possibilidade de agenciamento do sujeito. Contudo, durante o curto período em que esta obra se produziu, houve de facto uma força motora que a alimentou, ou várias forças motoras que a alimentaram, que fez dela um momento de afirmação de intensividade.

Na senda deste tópico, que poderemos chamar de convite à rutura com o imobilismo, podemos encontrar pelo menos mais dois momentos em *cantiga de s. joão*<sup>151</sup>, quando, tão embutidos no espírito da noite, o autor pergunta: ‘*quando é que a manhã começa*’ para que ‘*a gente comece dos pés até à cabeça / a mexer e respirar*’; e, segundo, quando o autor se questiona se na prisão ‘*se vive mais devagar*’ e ‘*se tem mais cara, mais chão / mais gosto no acordar*’. Se a resposta a esta pergunta for de acordo com o senso comum, isto é, de que não envelhecemos mais ou menos rápido consoante o local em que estamos, então talvez seja hora de não esperarmos estarmos numa outra situação para termos mais cara, mais chão e mais gosto no acordar. Mas se esta linha de interpretação nos parece levar para uma afirmação do carácter inalienável da liberdade humana – não esquecer que foi dito que liberdade e autoridade são uma e mesma coisa – e, assim, para um reforço da capacidade de agenciamento do sujeito, somos, no final, confrontados com a anulação da nossa possibilidade de agenciamento. O autor já quebrou os vidros da igreja, já escreveu a Nossa Senhora, já fez das tripas coração, mas ainda assim perdeu todos os seus amigos, já não sabe deles por mais que se aproxime a hora da coroação. E se todos estes elementos presentes no texto, e friso que deixei de fora uma outra grande quantidade deles, pareciam encaminhar para esse tal manifesto de afirmação da liberdade de agenciamento, afinal só o S. João pode levar a tristeza e a saudade consigo, o que, mais uma vez, entra em contraste com a do ‘*puxavante*’ com a

---

<sup>151</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 38 - *Cantiga de S. João*

sua ‘gola azul-poeta’ que mata o destino – talvez figurado no ‘estio’ -, com a sua bicicleta que tem mais raia que o rei d’ouros<sup>152</sup>.

Mas não só a ação quotidiana pode ter que ver com a rutura com o imobilismo, também a Arte deve ser levada com comprometimento e como um convite à ação; existe um dever de não deixar que a Arte caia numa redoma separada por inteiro do domínio da vida. Desta forma, há um apelo a uma aventura pelas profundezas da vida, por aquilo que ela poderá ter de menos são ou regulador, porque a experiência estética pode ser um momento revelador desse outro lado que não deve ser negado. É assim defendido que não devemos ficar numa posição de resignação, onde a experiência estética se transforma num jogo sem consequências, pois o seu poder de revelação tanto nos pode levar a questionamento das noções adquiridas, como nos pode obrigar a agir para produzir efeitos naquilo que nos rodeia. Contudo, não é lícito considerar que toda a obra de Cesariny se pautasse por uma afirmação dessa tese, a possibilidade de agência por parte do sujeito, por um lado, bem como o impacto real dos seus atos sofrem consecutivas majorações e depreciações, acentuando-se assim o lado dialógico da sua obra sem a necessidade de recurso a personagens.

A propósito do problema do agenciamento e do estatuto da Arte, podemos recordar-nos do que já havíamos notado sobre o cartaz e o ‘alto leito (que) se abrasa’ de *cantiga de s. joão*, da ‘troça do maligno esprito’ em *tocata II*, dos ‘danados’ em *o jogo*, da conjugação do verbo comer em *VIII*, do ‘é preciso digam que é preciso ou é preciso ainda que caias de borco / na cama no choro no rogo na treva / é preciso a treva para ficar um verme / roendo cidades de trapo sem pernas’ encontrados em *XIII*, ou, por fim, do ‘meneio de cabeças após o regozijo, braço para a história / da imaginação’ e a maneira ‘não’ ficar num limbo, nem que para isso seja necessário sentir a dor e o vício, sendo assim uma ‘flor’ em deterioração mas nunca ‘arrancada’. O que se procuraria, arguimos, não é uma grande razão, que aniquile o movimento e a procura, nem tão pouco que a procura deva acabar em função da previsibilidade do que vai acontecer; a procura deve-se afirmar enquanto tensão inconcretizada mas sempre concretizante. De seguida, iremos aprofundar esta ideia com o auxílio de mais textos de *Manual de Prestidigitação*.

No poema IX<sup>153</sup>, parece haver uma espécie de denúncia da falta de comprometimento com que ‘os homens’ habitam ‘o país’. Fazendo-se notar em

---

<sup>152</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 17 - alcatrão

diferentes circunstâncias, esta denúncia alberga também a atuação dos ‘*poetas*’, esses que apenas são poetas em determinados momentos, esquecendo aquilo que fizeram e disseram ou que acham, talvez, que a poesia deva ficar no domínio estrito da ‘*plume*’, isto é, como se a poesia fosse um mero enunciar de textos que funcionam como fantasias ou fabulações para entreter o imaginário e não, como defende o autor em outras circunstâncias, um exercício revolucionário que deve contaminar a vida e a visão do mundo. É preciso, talvez, não aguardar ‘*a criança prometida*’, mas fecundá-la, não deixar que o que se passa na ‘*plume*’ seja um fantasma, mas deixar isso que se passa na ‘*plume*’ ter uma existência corpórea. Por esta via, uma das formas de reabilitar o real quotidiano é também um comprometimento com a sua transformação exterior, isto é, com uma transformação que não tem que ver só com o modo como acedemos à realidade. Acentua-se assim a necessidade de uma revolução política, ou seja, uma revolução nos modos de interagir com a comunidade bem como os fins dessa interação e não só uma revolução sensível.

Na continuação da mesma ideia encontramos o poema XIV, onde parece haver um elogio da figura de Sá Carneiro. O poeta é valorizado por ter sido clandestino, por ter tido física em vez de política – mais uma vez, como interpretar o que é pretendido com esta afirmação se ela nos aparece tão vaga, ainda assim com um sentido por descobrir -, por ter recusado a beber o ‘*pátrio mijo*’, por ter preferido ‘*uns disparates com as pernas na hora apaziguadora e umas dores no lado esquerdo da alma*’. De certa forma, esta figura parece-nos valorizada por não ter renunciado aos seus comprometimentos, em prol de alguma forma de concílio com o mundo corrente, representado talvez na sua incapacidade ‘*para o negócio*’.

Mas também, no poema XV, parece haver uma antinomia fundamental entre por um lado a imobilidade, o lirismo e a exposição da estátua, e a pulsão motora que habita o autor. Encontramos uma revolta, porque o autor vê-se rodeado de cheiro a ‘*trapo, ervanária e hera para estátuas líricas*’ enquanto se sente ‘*em perfeitas condições de trabalho*’. Nesse sentido, a oxidação, representante, quem sabe, do processo pelo qual se dá a vida e se degenera inexoravelmente, seria uma escândalo nesse mundo de perenidade e de imutabilidade. É possível, nesta linha, entender que o ‘*braço de cristal*’ se encontra próximo da ‘*estátua lírica*’, pois podemos atribuir a este braço as mesmas propriedades que a estátua poderá ter. Se houver esta ligação, então a

---

<sup>153</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 83

revolta do autor é acicatada também por ouvir a repetição da sirene. O que se torna estranho aqui é que a sirene, que normalmente é usada para anunciar um perigo ou a iminência de que algo de nocivo vai chegar, é vista pelos pássaros como música grátis - recordemo-nos aqui, por exemplo, do que estava a fazer o público no poema *cantiga de S. João*. Não podemos deixar de nos questionar, se não é o mesmo tipo de alienação extática que está em causa, como se se denunciasse o facto de a repetição e/ou de a música poder hipnotizar uma comunidade. Por outro lado, acentua-se a profunda solidão do autor, solidão essa que é explicada por não haver nenhuma forma de partilha de mundividência dele com o outro - como dançar com os outros ao som de uma sirene? Como lhes dar a ver que estão a dançar ao som de uma sirene e não ao som de uma música, quando elas estão tropegamente hipnotizadas por esse discurso securitário que as envolve?

Não há apesar de tudo uma renúncia, um comprometimento com as aves trôpegas, um negócio com outras partes para se beneficiar a si próprio. Aqui, contrariamente ao poema *XIII* e na sequência do poema *X*, nem o amor parece chegar, se encontrarmos no verso '*nem os teus olhos nem o teu cabelo*' a referência aos olhos e cabelo de um ser amado. Porque nada externo ao autor pode retirar-lhe aquilo que ele sente ser a sua lucidez, lucidez essa que o faz ver no ar '*um vento de cinzas / armazém de retém de sofistas menores / lata de tinta de borrar a vida*'. Parece-me válido, equiparar a sirene reprodutora de música grátis às cinzas que armazenam sofistas menores. Mas o que são os sofistas? Talvez aqueles que se deixam ficar na redoma dos discursos, no ensimesmamento da '*plume*', mas que nunca têm uma procura comprometida pela verdade ou pela ação. Mas, se em tantos outros momentos parece que encontramos um convite à ação, porque ela seria o verdadeiro incentivo a que haja um motor produtor de mudança, aqui a verdade parece desligada da ação, ou seja, parece haver a sugestão que a melhor forma de se estar com a verdade é a procura da letargia. O tom de derrota, que flui sobretudo nas últimas três estrofes, parece ser responsável pela negação da possibilidade de agenciamento, como se, por mais que existisse o canto e a luta, existisse também uma '*mão definidora*', que chega para organizar ainda mais as coisas, alisando as ruturas que poderiam existir. Ao contrário de destas '*frinchas*' surgir um momento de possibilidade de um outro mundo, sem sirenes nem sofismos, vemos que o próprio vento como que trata de ajudar a mão definidora.

Assim, não há possibilidade de resistência perante a chegada da morte, que vem calar aquilo que afinal não passa de murmúrio.

Contudo, como sintoma das dissensões internas que encontramos entre os textos do autor, podemos referir o poema XVI onde existe um *volte-face*. Se inicialmente se esperaria que as aranhas estivessem à espera da mosca para a comer, no final descobrimos que, afinal, ser mosca é ser-se uma aranha liberta, por isso, ao invés de esperar a mosca para a comer, as aranhas estavam à espera de se poder tornarem moscas. O que separa a mosca da aranha ou, dito de forma análoga, o que separa a aranha-liberta da aranha-cativa? A aranha-cativa está numa posição de imobilidade, ela não procura tornar-se uma aranha-liberta, ela simplesmente aguarda o aparecimento desta última. Por outro lado, a aranha-cativa encontra-se refastelada em conforto, possui ‘ventiladores rosa-chá, alguns coupons, apetrechos para campo, serviço de Turismo Dlão, lume aceso, página de sentença judiciária’ e, gostaria por fim de frisar, ‘várias teses de combate moderno’. Se por um lado, esta última expressão acentua, talvez, a oposição entre ser-se mosca-liberta e ter-se teses sobre ser-se mosca-liberta, acentua também algum escárnio perante a aspiração a ser-se moderno. Num certo sentido, é como se a única presença da aranha-liberta nas aranhas-cativas fosse uma presença imaginada, porque elas nunca contactam com a aranha-liberta. Ela poderia, assim, ser apenas uma fabulação ou uma forma de fetichização da marginalidade. Se assim for, talvez se compreenda o porquê de a aranha-cativa nunca procurar a aranha-liberta: a aranha-liberta serve o seu propósito à aranha-cativa como um mito nunca concretizado, uma aspiração nunca tentada. Contudo, apesar das projeções que a aranha-cativa faz sobre a aranha-liberta, a aranha-liberta existe como pura concretização de um ideal não pré-determinado por um outro. Note-se que o antepenúltimo verso refere que, para se ser aranha-liberta, não basta imaginar-se a liberdade, é necessário ser-se liberta. Num certo sentido, esta pode ser entendida como a continuação da crítica que Cesariny faz a Pessoa no texto abordado no anterior capítulo.

Outro exemplo de apologia da ação pode ser encontrado em *poema podendo servir de posfácio*<sup>154</sup>, que termina o *livro discurso sobre a reabilitação do real quotidiano*. Aí o autor parece tentar definir algo, mas esse algo tem diferentes instanciacões, que são porventura definidas de cada vez que ele se refere a um ‘isto’. Contudo, este ‘isto’ é sempre seguido por um ‘ou’, a expressão ‘isto ou’ parece indicar a

---

<sup>154</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 100 - *Poema podendo servir de posfácio*



existência permanente de uma alternativa. Mas se ‘isto’ pode existir ou não existir, o verso ‘isto ou o seu contrário, mas de certa maneira hiante’ propõe que talvez o que seja necessário é que, caso se dê algo ou o seu contrário, haja ‘uma certa maneira hiante’, ou seja, que não haja uma determinação fechada e que as coisas se manifestem em aberto. Essa abertura pode e deve ser alimentada, tal como se dá ‘terra para encher candelabros, leitos de fumo para amantes erectos, tabuinhas com palavras interditas’. Porque só assim a ‘pirâmide’ pode existir enquanto núcleo produtor de intensidade, reservatório de energia para o ato que é concretizado com ajuda da matéria - como as ‘praças’ permitem esculpir ‘um lírio’ - e da própria vida enquanto ocupação do espaço e do tempo.

Podemos por este caminho partir também para o poema *manuel*<sup>155</sup>, onde o autor dirige-se a um outro a que chama de ‘manuel’; contudo, tal como parecia indicar o nome, não parece estar aqui em causa um falar a um homem definido, cujo nome poderia ser manuel, mas, sim, sugerir que devemos ter uma aproximação íntima a essa outra entidade e tratá-la como se de um manuel se tratasse. Outra possibilidade de interpretação da atribuição a essa entidade do nome de manuel é a que considera que se trata de um movimento sarcástico, como se a uma coisa tida como nobre e grandiloqua fosse atribuído um nome próprio bastante comum. Mas quem é este manuel? Manuel é o modelo da cidade, um modelo que recebeu oferendas tais como rosas cortadas. Mas também este modelo está perdido no meio do deserto, também ele abandonado, mas não atirado ao mar, porque manuel não se basta a si para se materializar, ele tem ‘uma forma especial de pensamento’ utilizada para ‘destinar países’, contudo, manuel nunca pensa nem destina países, ele é pensado e destinado para isso por outros. Ele é um fantasma, mas, tal como os fantasmas de Hamlet, precisa de um sujeito para ter existência, porque os fantasmas são produtos da mundividência de um sujeito, são inserções de conteúdos imaginados na aparição da realidade. Esta poderia ser uma leitura para o último verso ‘Boa noite Manuel vou-te concretizar’, mas talvez o que aqui esteja em causa seja uma tese ainda mais radical do que a havia formulado, porque talvez no gesto de despedida haja um assassinato, como se concretizar manuel fosse aniquilá-lo; despedir-se dele, desta forma, parece ainda mais relevar a importância do ato, da concretização, por oposição à esterilidade do mero modelo ou pensamento.

---

<sup>155</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 133 - *Manuel*

Também no poema XVII<sup>156</sup>, encontramos algumas pistas para o problema que tecemos até agora. No final da última estrofe, é-nos sugerido que fumar é realizar a sua própria unidade, unidade essa que não é só constituída pelos versos e por aquilo que há à volta deles. Escrever é partir em direção a essa unidade, contudo, os versos não conseguem encontrar essa unidade, por mais que procurem em si ou no que há à sua volta. Porque só o autor encontra a sua unidade através do ato, neste caso através do fumar, nem que para isso seja obrigado a recolher também o seu resíduo, aquilo que deixou para trás.

Fumar, por seu lado, está diametralmente oposto à beata, que é um ser já extinto, incapaz de se mover. Num certo sentido, também os versos são uma entidade estanque, os versos permanecem na página inalterados com o tempo. É certo que, com a transformação da linguagem operada pelo tempo, os versos poderão manifestar-se outros, mas eles só o fazem através de novas leituras, leituras essas que são também um ato e não um estado estanque. Mas este ato de que o autor nos fala não é um ato qualquer, é um ato que implica por um lado prazer, por outro, talvez, a satisfação de um vício e ainda, porventura, a auto-degradação. Para realizar-se, para encontrar a sua unidade, é necessário assim aceitar os malefícios dessa viagem, nem que eles sejam responsáveis por uma flagelação de si.

Num certo sentido, o que resta dessa viagem são sempre beatas, acumulações de resíduos expelidos pela aventura. Pode-se, então, tentar compreender porque é que o autor considera que realizar-se implica um desrespeito pela higiene, uma vez que o autor se vê a produzir aquilo que os outros consideram lixo. Para afrontar a moral pública, ou, dito de outra forma, a ética do cidadão habitante da pólis, seria necessário uma falta de escrúpulo. Tanto o autor como Armando, que fuma à sua frente, manifestam essa falta de escrúpulo e tentam realizar-se através do ato da escrita, açambarcar a sua própria unidade, mas, para isso, é necessário fumar e escrever ‘*perdidamente*’, cair, mais uma vez, ‘*verticalmente no vício*’, e assumir que esse ato deve ser feito até aos seus últimos limites, entrando nessa aventura ‘*perdidamente*’. O ato de procurar a sua própria unidade é visto como o mais alto, espantoso, mas também violento, talvez porque implique uma violência contra si, um flagelar-se, um destruir-se, mas também porque implica um desrespeito dos outros ou, pelo menos, das suas considerações sobre higiene.

---

<sup>156</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 95 - XVII

Para além disso, fumar implica o não dar nada pelo *‘tabaco dos outros’*. Esta é talvez a ideia mais difícil de tratar neste texto, porque não é claro o que pode significar o *‘tabaco dos outros’*, mas, se as hipóteses anteriores estiverem corretas, então o tabaco dos outros poderá representar não a aventura dos outros - note-se que a aventura dá-se através do fumar e não através da posse de tabaco -, mas aquilo que a aventura dos outros usa para se concretizar. Há assim um apelo a que se procurem meios próprios para uma aventura que é pessoal e, num certo sentido, impartilhável. Antes de partirmos para o problema do que é impartilhável, convém pensar ainda as seguintes estrofes.

Se na quarta estrofe o autor afirma que nunca nenhum poeta escreveu *‘tão baixo’*, é preciso relembrar que ele afirmou na estrofe anterior estar na posição mais alta do mundo. Longe de nos deixarmos ruir por esta contradição, podemos avançar que talvez a posição mais alta do mundo seja descer ao nível das suas próprias baixezas, aceitar que é necessário apanhar a beata, o resíduo daquilo que se está a produzir, porque o próprio dejetos do corpo é parte do corpo. A beata é por isso *‘valiosa’*, porque ela é representativa de parte da aventura, devendo-se por isso cuidar a totalidade do que se é, ao ponto de se cuidar também daquilo que já não se é, daquilo que é apenas passado. Reparamos aqui como o problema da refundação de si ganha um novo contorno, porque agora o que é deixado para trás é também digno de cuidado e estima e não apenas renegado e desprezado.

Mas no meio desta contradição entre passado como segregação cristalizada do que se foi e presente que se pretende atuante e metamórfico surge o verdadeiro condicionalismo, não apenas o condicionalismo *‘de que há tanto se fala e se dispõe’* que poderá ser o *‘condicionalismo económico’* do poema *o banto e as aves*, mas sobretudo um condicionalismo que se expõe quando o homem se vê lucidamente na sua condição entre ter sido, ser e poder ser, ou dito de outra forma, entre o presente com as suas relíquias do passado e o devir. E, talvez por isso, se prefira tabaco a *‘cesariny / (mário) de vasconcelos’*, porque *‘cesariny / (mário) de vasconcelos’*, porque esta formulação que parece indicar o nome do autor é representativa de algo que ele foi ou que ele já não é e não algo que se quer ser, porque o tabaco permite o fumar e assim caminhar para o devir onde aquilo usáramos se manifesta em falta, por isso, parecemos aqui retornar uma relegação do passado para um critério de desprezo.

Mas há uma outra dimensão do *‘fumar’* e, consecutivamente, do *‘realizar a sua própria unidade’* que não foi até agora tratada. Em certa medida, esta viagem parece

descrita como um processo solipsista - tanto o autor como Armando não estão num momento de empatia criativa a ajudar-se mutuamente para conseguirem a sua libertação. Num certo sentido, podemos até avançar que o outro é sempre posto numa posição de inferioridade, como se o seu entendimento vivesse apenas de poder ver as beatas da aventura de cada um e nunca ver essa aventura como espectador ou participante. Esta posição ganharia mais relevo, se ao invés de constar '*nada dar pelo tabaco dos outros*' encontrássemos escrito '*nada dar pelo fumo dos outros*'. Mas quer por um lado, quer pelo outro, isto quererá dizer que ele não quer saber daquilo que o outro faz? Se assim fosse, todo e qualquer produto de outras aventuras, que não as pessoais, seria ou desinteressante ou desprovido de utilidade para a sua própria aventura. Consecutivamente, a própria pertinência de escrever um texto e torná-lo público seria posta em causa, porque isso significaria ou estarmos a obstar a aventura pessoal do outro ou não estarmos a ajudá-la. O problema agrava-se seriamente pelo facto de sabermos que o fumo dos outros é inalcançável, porque só o autor pode realizar e encontrar a sua unidade, unidade essa que não é totalmente expressa nos seus dejetos - relembremos que é o próprio autor que diz que nem os próprios versos conseguem encontrar neles próprios, ou no que há à volta, a sua unidade. Mas se o fumo dos outros é inalcançável e se a sua própria viagem é impartilhável isso não significa que os subprodutos dessa viagem sejam desprezíveis ou que não tenham valor. Lembremo-nos que a beata é considerada valiosa e que, num certo sentido, ela está ao nível das beatas (priscas) dos outros. Se assim for, mais que um lugar de realização da sua própria unidade, a escrita, para não referenciar outras práticas que conseguem cravar em diferentes plataformas símbolos que significam coisas para os outros, é um lugar de passagem, tanto do autor a caminho da sua unidade, como do leitor que tem a possibilidade de colher a beata do chão e duvidar se não é hora de fumar também ou examinar essa beata para encontrar nela uma instanciação de uma tentativa de superação. Aqui, talvez se explique um paradoxo fundamental: por um lado, se a libertação é feita face aos outros, ou até, contra os outros, os outros são também vistos como utensílios para essa libertação; por outro lado, os resquícios da sua aventura podem ser vistos como convites a que outros se unam nesta viagem.

Esta problematização da relação com o outro pode ser também encontrada em *exercício espiritual*<sup>157</sup>, onde é sugerido que é preciso muitas vezes usar outras palavras

---

<sup>157</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 128 - *Exercício espiritual*

que não as palavras convencionalmente utilizadas para expressar algo. Esse algo por expressar é necessariamente outro e não partilhável entre vários, mas talvez seja importante não ceder à facilidade da primeira palavra que nos advém para designar alguma coisa ou não aceitar a restrição que, a seguir a um impulso, nos diz que devemos usar uma outra palavra que não a primeira que nos surgiu, de modo a que sejamos entendidos. É preciso, talvez, ter a ousadia ou a coragem de não se ser entendido, sem que com isso necessariamente se caia numa qualquer forma de solipsismo que restrinja a possibilidade de comunicação, porque a comunicação existe de cada vez que algum ato da nossa parte possa ter qualquer tipo de significação para o outro e, assim, possamos usar a sensibilidade dos outros para lhes dar alguma coisa, para potenciar neles uma experiência estética que pode ou não ter qualquer tipo de ligação a algo que julgamos estar dentro de nós. Daí que pareça haver sempre um convite a um outro, um convite que não é necessariamente uma vontade de se dar a conhecer ou uma vontade de se expressar, mas sobretudo uma vontade de trazer o outro para uma aventura de descoberta do mundo e de si. Talvez essa seja a única forma possível de partilha, não a da identidade, mas a de circunstância, ainda que essa mesma circunstância seja um mistério por decifrar, ou, como é dito em *corpo visível*: ‘*O havermo-nos encontrado na horrível sala dos passos/ perdidos/ é o que levarei mil anos a decifrar*’.

Encontramos em *exercício espiritual*<sup>158</sup> um convite à transgressão daquilo que é adquirido e das suas cristalizações em palavras. Para que o que há fulgure e para que compreendamos o que houve, mas também para procurar algo de novo no que haverá, é preciso ousar nomear o que nos rodeia com outras palavras, até porque outras palavras podem representar aproximações mais conseguidas do que nos rodeia; por exemplo, pode-se dar o caso de querermos designar algo como uma ‘*ideia*’, mas de facto uma ‘*rosa*’ ser uma aproximação mais adequada a esse algo que queríamos designar, muito embora seja dado como adquirido que esse algo seja uma ideia ou deva ser designado pela palavra ideia. Devemos lembrar-nos de que este exercício é apresentado como espiritual, sugerindo talvez que seja um aprofundar da sensibilidade e subjetividade do sujeito, da garantia da sua liberdade e da validade da sua imaginação. Contudo, falta-nos saber, se é que algum dia saberemos, se, quando o autor designou este exercício como um exercício espiritual, pretendia sugerir que este é um exercício meramente espiritual ou um exercício não-material. Mas isto seria de alguma forma incongruente, porque se o

---

<sup>158</sup>Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 128 - *Exercício espiritual*

exercício espiritual conseguir alterar a disposição da realidade, então ele pode tornar-se um exercício material.

### **Síntese:**

Podemos enumerar dois tipos de manifestações de fricção que foram trabalhadas: por um lado, os problemas que surgem dentro de cada um dos textos da obra e, por outro lado, os problemas que surgem do diálogo entre os diferentes textos. Se, no primeiro caso, tentamos analisar a forma como o poema se dá pelo confronto entre elementos que lhe são internos, no segundo caso, quisemos compreender o intrincado diálogo que cada uma das partes da obra estabelece com outras partes, tendo para isso tratado de poemas onde é sugerido explicitamente que existe uma ligação com outros (como aconteceu por exemplo na *variante da cena anterior* e VII-VIII) e proposto diálogos entre elementos que nos pareceu pertinente por em confronto.

É, contudo, na assunção da conflitualidade entre os seus diferentes elementos ou dentro dos seus próprios elementos, ou seja, é nas dissensões encontradas entre ideias conflitantes e na fricção criada entre as palavras que constituem os versos que surgem os intervalos que só podem ser preenchidos através da imaginação e são esses novos conteúdos criados para preencher esses intervalos ou o contacto com o enigma dos intervalos por preencher que podem ser pertinentes para uma releitura do mundo e de si, se houver algum sentido nesta distinção. Adicionalmente, a ausência de concessão de nexos dentro dos textos e entre os textos acrescenta a possibilidade de surgirem pequenas manifestações do caos e consecutiva pressão para os preencher, ou seja, permite que os textos mais facilmente se constituam enquanto entidades em aberto onde é possível ter novas leituras. Uma das formas que foram enunciadas ao longo desta dissertação de concessão de nexos por parte do autor foi a constituição de uma trama ou enredo dentro de uma determinada obra. Não deixa de ser por isso próxima a preocupação de Mallarmé em encontrar um lugar suficientemente desregulador para reconstruir os mitos com a afirmação da plasticidade encontrada na obra de Cesariny e a sua capacidade de refundar o adquirido. É por isso que me parece legítimo relevar o carácter mais radicalmente dramático da obra de Cesariny em comparação com a obra pessoana, porque este conseguiu levar mais longe a dessubjectivação da personagem, tal

como é definida por Teresa Rita Lopes, e a recusa do enredo, criando uma obra onde existem diferentes personagens que tomam a palavra e que dialogam entre si.

A análise do livro de José Gil permitiu-nos repensar o que está em causa na abertura destes intervalos e fornecer alguma terminologia para tentar identificar em diferentes textos de Cesariny diferentes vias de criar estes intervalos por preencher. A criação de textos que favorecem o aparecimento destes intervalos pareceu-nos estar ao serviço de uma recusa de proporcionar uma '*leitura grátis*', havendo um convite a que os textos sejam estranhados e alvo de uma indagação, que se presta sempre possivelmente à ironia. A abertura que se pode verificar tem a possibilidade de responsabilizar o leitor e de proporcionar que este convoque a sua imaginação, algo que foi tão caro aos teóricos simbolistas abordados, mas também diferentes tipos de conteúdos adquiridos, quer eles sejam conscientes ou não-conscientes, e de lhes dar uma nova organização ou de os pôr em causa.

Essa recusa de uma leitura grátis dá-se por uma relação complexa, mas muitas vezes conflituante, com o adquirido da própria obra e com o adquirido que cada leitor dispõe quando se debruça sobre um texto, criando-se quiçá o distanciamento que preocupava Mallarmé, Mockel ou Materlinck. Apesar de este movimento ser semelhante ao que foi encontrado em *Um, Ninguém e Cem Mil*, conseguimos encontrar na obra Cesariny elementos que possibilitam que a fuga a esse adquirido não seja gorada, através da afirmação do plástico e de um convite a que a desordenação seja fértil e um catalisador do comprometimento com o que nos rodeia. Como vimos existem diferentes textos onde é possível encontrar um convite à rutura com o imobilismo, de forma a que nos tornemos como sujeitos comprometidos com a ação e com a transformação, sendo de lembrar que também surgem momentos em que se anuncia uma anulação da capacidade de agenciamento do sujeito. Contudo, os textos onde encontramos um convite à rutura com o imobilismo permitem-nos lançar hipóteses sobre formas de lidar com a desordenação que não passem unicamente pela letargia e, por outro lado, uma possibilidade de refutar a ideia de que a experiência estética serve apenas para possibilitar um certo tipo de prazer derivado da imaginação, sem revelar novas intuições sobre a realidade que nos devem comprometer.

Pode haver vários tipos de desordenação criados pela implosão de diferentes conteúdos adquiridos, um dos que nos preocupou em particular foi a implosão do conceito de identidade, ao qual podem estar anexados outras noções subjacentes, como

as de estilo ou personalidade. Também relativamente a esta questão encontramos momentos distintos, entre os quais aqueles em que parece haver uma vontade da mais pura auto-destruição e aqueles em que se entende o processo de aniquilação como um meio para se procurar a reinvenção de si. Por outro lado, expusemos elementos que parecem sugerir que a perpétua transformação de si surge como algo natural e provocado pelo curso da vida e elementos que parecem sugerir o contrário, isto é, que este tem de ser um movimento criado artificialmente e de forma intencionada. Por fim, não nos podemos esquecer que o próprio movimento de recusa do estilo por parte do autor faz com que ele próprio enquanto personagem se afirme como capaz de albergar dentro de si a diversidade e de se exprimir através dela.

Tendo isto em conta, não deixa de ser possível pensar a partir de alguns dos textos analisados a possibilidade do ser ter a sua própria plasticidade e de se tornar outro, caminhando em direção à alteridade e ao novo. Aqui, exprime-se com mais clareza a oposição estabelecida entre Moscarda e Hamlet, por um lado, e a personagem Cesariny autor, por outro. Enquanto Moscarda e Hamlet parecem encaminhar-se para a criação de uma identidade sua que lhes é constitutiva e, no caso de Moscarda, haver um repto constante a que essa identidade seja reconhecida, é possível ver nos textos analisados a configuração de um ideal onde o sujeito se afirma por si, sem a necessidade de reconhecimento externo, e onde tenta descobrir novas alteridades através da sua fragmentação – apesar de essa fragmentação não por em causa a sua unidade na sua pluralidade, é apenas um convite à aceitação do sujeito da sua pluralidade.

Talvez, por isso, se possa dizer que o projeto pessoano de espartilhamento da personalidade seja um projeto com as suas limitações, porque o desmantelamento da identidade não é suficientemente radical, porque precisa para se materializar de estruturas que agem no sentido inverso do seu propósito inicial; a construção de personagens funciona como um estancar da intenta pulverizadora do eu, construindo novas rigidificações, e, por outro lado, parece defender a existência de uma identidade ou estilo dentro de cada heterónimo, que, com aparecimento da sua obra, se torna incongruente, porque os heterónimos são obrigados a assistir à corrosão da sua identidade e estilo pela pluralidade que acaba por se afirmar nos seus textos. Tanto pela plasticidade própria da obra de Cesariny, como pelas perguntas que lança sobre o problema da subjetividade, há uma possibilidade de voltar ao problema com perspetivas diferentes, que podem ou não ser frutíferas.





## **Bibliografia:**

- Almeida, Bernardo Pinto de, *Mário Cesariny*. Lisboa: Editorial caminho
- Almeida, Emília Pinto de, *Para a consideração de um plano de criação poética na obra de Mário Cesariny*. Dissertação de mestrado. Universidade Nova de Lisboa
- Amaral, Fernando Pinto e Carvalho, Gil de e Bento, José e Monteiro, Manuel Hermínio [comp.], *A Phala – edição especial – um século de poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.
- Barrès, Maurice, *Le Culte do moir – I: Sous l’Oeil des Barbares*. Paris: Dodo Press, 1911
- Balzac, Honoré, *Illusions Perdues*, Le Livre de Poche, 2006
- Blanchot, Maurice, *L’Entretien Infini*. Éditions Gallimard, 1969
- Barthes, Roland, *Critique et Verité*, Éditions du Seuil, 1999
- Barthes, Roland, *Novos Ensaios Críticos, seguidos de o grau zero da escritura*. São Paulo: Editora Cultrix
- Bataille, Georges, *La Littérature et le Mal*. Paris: Librairie Gallimard, 1957
- Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*. Folio. 1985
- Cesariny, Mário, *19 Projectos de prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres*. Lisboa: Livraria Quadrante
- Cesariny, Mário e Seixas, Artur Manuel do Cruzeiro, *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas*, comp. Perfecto E. Cuadrado, António Gonçalves e Cristina Guerra. Lisboa: Sistema Solar, 2014
- Cesariny, Mário, *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997
- Cesariny, Mário, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985
- Cesariny, Mário, *Cinco Cartas de Mário Cesariny*. Editora Licorne: 2013.
- Cesariny, Mário, *De Mário Cesariny para Artur Manuel do Cruzeiro Seixas*. Famalicão: Assírio e Alvim. 2009
- Cesariny, Mário, *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005

- Cesariny, Mário, *O Virgem Negra – Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras*. Assírio e Alvim, 2015
- Cesariny, Mário, *Pena Capital*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999
- Cesariny, Mário, *Uma Grande Razão – os poemas maiores*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007
- Cesariny, Mário, *Um Auto para Jerusalém*. Lisboa: Editorial Minotauro
- Cesariny, Mário, comp. *Horta de Literatura de Cordel*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1983
- Cesariny, Mário, comp. *Surrealismo/Abjeccionismo*. Editorial Minotauro, 1963
- Cesariny, Mário, *Titânia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007
- Cesariny, Mário, *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008
- Correia, Natália, comp. *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Publicações Europa-América, 1973
- Correia, Natália e Leal, Raúl e Freitas, Lima de, *Mário Cesariny*. D.G.A.C, 1977
- Cruz, Gastão, comp. *Relâmpago n. 26*. Lisboa: 2010
- D’Avila, Bruna de Freitas, *O Surrealismo Português e suas Características na Poesia de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Dissertação de Licenciatura. Universidade de Brasília, 2011
- Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*. Les Éditions de Minuit, 1993
- Duplessis, Yvonne, *Le Surrealisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950
- Dupuis, Jules-François, *História Desenvolta do Surrealismo*. Lisboa: Edições Antígona, 2000
- Durozoi, Gérard e Lecherbonnier, Bernard, *Le Surrealisme*, Paris: Librairie Larousse, 1972
- Franco, António Cândido, *Notas para a Compreensão do Surrealismo em Portugal*. Editora Licorne.
- Gil, José, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: 2005

- Guimarães, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004
- Herrera, Ana Lucía de Bastos. ‘*A Tradição Pessoaana – Influência de Fernando Pessoa sobre dois poetas portugueses, Mário Cesariny e Ruy Belo, e dois poetas venezuelanos, Rafael Cadenas e Eugenio Montejo*’. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l’Horreur – Essai sur l’abjection*. Éditions du Seuil, 1980
- Lopes, Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste- Héritage et Création*. Paris: Éditions de la Différence, 2004
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Critical Writings*, trad. Doug Thompson. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Giroux, 2006
- Oom, Pedro; *Actuação Escrita I*. Lisboa: &etc, 1985
- Pessoa, Fernando, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Edições Ática
- Pacheco, Luiz, *Pacheco versus Cesariny*. Editorial Estampa, 1974
- Pimenta, Alberto, *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Cotovia, 1978
- Pirandello, Luigi, *Um, Ninguém e Cem Mil*. Traduzido por Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989
- Rosa, Manuel, comp. *A Phala # 1*. Lisboa: Assírio e Alvim. 2007
- Sampaio, Ernesto, *Luz Central*. Lisboa: Hiena Editora, 1990
- Saraiva, Maria de Fátima Aires Pereira Martinho, *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Dissertação de Douturamento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1986
- Seabra, José Augusto, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988
- Silva, Vieira da e Cesariny, Mário, *Correspondências*. Lisboa: Assírio e Alvim, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva
- Sousa, Anabela e Pinharanda, João [comp.], *Mário Cesariny*. Lisboa: Fundação EDP e Assírio e Alvim, 2004

Vasconcelos, Diana Isabel Fontes. *‘O Poeta Mago – Presenças da Magia na Obra Poética de Mário Cesariny de Vasconcelos’*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

Agradecimentos:

À Fundação Cupertino Miranda, pela hospitalidade e solicitude,

À Emília, por ter aberto o caminho,

À Beatriz, por ter tornado isto possível,

Aos gatos, por se recusarem a ladrar quando passa um forasteiro.